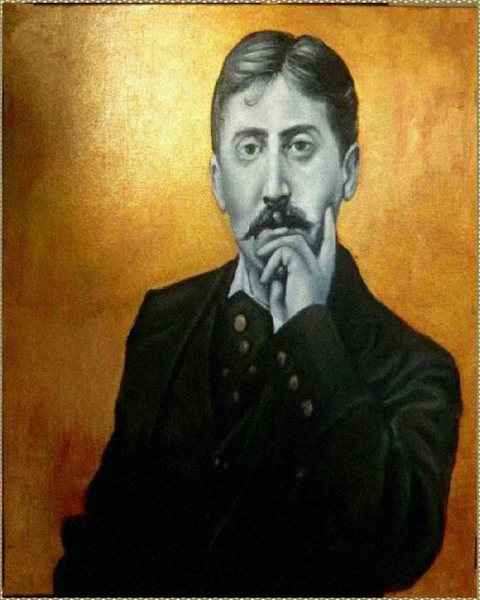
المؤسسة العربية للدراسات والنشر

سلسلة أعلام الفكر العالمي



بروست

پروست

هذا الكتاب ترجمة للكتاب الذي عنوانه بالاصل الانكليزي :
The Magic Lantern of Marcel Proust
«فانوس مارسيل بروست السحري»

الطبعة الأولى — ١٩٧٩

سلسلة اعلام الفكر العالمي

بروست

بروست، مارسيل
الادباء الفرنسيين

تأليف: هاوارد موسّ

ترجمة: د. نجيب المانع

المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بناية برج الكارلتون ـ ساقية الجنزير
ت ٣١٢١٥٦ ـ برقياً «موكيالي» بيروت
ص ب ١١/٥٤٦٠ بيروت

المحتويات

مقدمة المترجم

آباء الكتابة الحديثة والرواية الجديدة هم مارسيل بروست وجيمس جويس ووليام فوكنر وفرانتس كافكا وفيرجينيا وولف وهنري جيمس. وهناك آخرون ذوو حجوم مختلفة. وفي اعتقادي الشخصي الذي اضم فيه صوتي المتواضع مع أصوات نقادٍ ذوي مكانة كبيرة جداً ان مارسيل بروست اروعهم جميعاً. وروايته «بحثا عن زمان مفقود» التي لم تنشر كلها في حياته، (فقد ولد في سنة ١٨٧١ وتوفي في سنة ١٩٢٢ بينما ظلت اجزاء من روايته الضخمة تنشر بعد وفاته حتى نشر الجزء الاخير منها وهو «الزمان المستعاد» في سنة ١٩٢٧) هذه الرواية فيها كل شيء حديث مع عدم تطليقها للغة بوصفها امتياز الكائن الانساني الاعظم.

وروعة بروست بالنسبة الينا نحن العرب الذين يريدون ان ينشئوا الكتابة النثرية بعد ان نشأت الكتابة الشعرية ثم مالت نحو الترهل والشيخوخة (حتى على أيدي كثير من الشباب أنفسهم بسبب

فهمهم المغلوط أساساً بان الشعر كتابة مجانية تلقى على علاتها ربما تصيب شيئاً ما في محاولتها تلطيش الورق بالصور الميكانيكية والهمهمات المنطلقة بلا قيود ولا حدود من فكر أو شعور أو حدس أو رؤيا) أقول ان روعة بروست بالنسبة لنا نحن العرب الذين نود أن ينشأ فى كتابة عظيم على عرار ما لدينا الآن من شعر بعضه يستحق وصف العظمة، تكمن في اطلاعنا على الانطلاق المتمهل المشحون بالاحساس والغريزة والعقل والرؤيا والذوق والبلاغة المعلنة والبلاغة الخفية في الجملة البروستية المدهشة المذهلة في كل تكوينها. قلت الجملة البروستية وهذا خطأ متعمد مني كي أوضّح الصواب فبروست ليس كاتب جملة بل كاتب فقرة، وكتابة الفقرة هي ما يجب في رأيي ان نجعل النثر العربي يثور نحوه ويتوجه اليه. يؤسفني ان أقول ما قلته أكثر من مرة ان النثر العربي يعاني اليوم من ضعفٍ وتراخ واهمال في شتى مجالات الفكر والابداع وبروست هذا الناثر المعجز كل الاعجاز حريٌّ ان يحررنا من ازدراء النثر وجدير ان يفتح لنا أبوابا جديدة في الكيفية التي تصاغ بها الفقرة الموحية ذات الاضاءات المتعددة الوجهات، الفقرة اللدنة الصلبة معاً، الفقرة التي تمسك بما يُرى فتجعله يُسمع وبما يتذكر فتجعله حاضراً وبما يتهرب فتجعله يلمس. الفقرة البروستية في اعتقاد الكثيرين وانا منهم هي اعجوبة الاعاجيب، ورواية بروست الخارقة العظمة طويلة جداً

بل ربما تكون أطول رواية فنية كتبت في التاريخ (تفريقاً لها عن الروايات الطويلة غير الفنية مثل روكامبول الخ) اذ ان رواية بروست «بحثا عن زمان مفقود» تزيد على ثلاثة آلاف صفحة فاذا اضفنا إلى ذلك ان فيها عدداً لا يحصى من الفقرات التي يلذُّ للقارئ ان يقرأها مراتٍ عديدة ويعود اليها ويقرأها من جديد. فان حجم هذه الرواية الكبير جداً سيتضاعف ويتضاعف حتى يصير عشرات الالوف من الصفحات. وبروست يقرأ لاسباب عديدة، ولكني أقرأ هذا الكاتب لاسلوبه ولصياغة فقراته، لاجمله كما قال ناقد انكليزي هو جون فلتشر. أكثر مما اهتم به لاي أمر آخر. واجد في كتابته شعراً ولكنه خاضع لقوانين النثر. وهذا أمر يختلف كل الاختلاف عما يلقيه علينا الذين حرموا أية موهبة على انه شعر منثور. الشعر في بروست هو شعر النثر وهذه عظمة أخرى في اسلوبه. وشعر النثر ليس نثر الشعر أي الشعر المنثور وان كان نثر الشعر قد ابدع فيه كثيرون من العرب وغير العرب. ولكن شعر النثر شيء لا اظننا عرفناه بعد في عصرنا الحديث ولن استطيع ان أُوَفِّيه حقه من التعريف في هذه المقدمة القصيرة وقد هيأت بحثاً مستقلاً حول ذلك سينشر قريباً.

نحن نريد ان نكون جميعنا شعراء. وما من أحد يتنازل أن يكون ناثراً وناثراً فحسب. فتلك منقصة في مكانته الابداعية ومنقصة في مطامحه: ناثر! ذلك يعني عنده انه ليس اديباً على

الاطلاق : وها هو بروست الذي لم يكتب سوى النثر يقف في أعلى مرتبة من المراتب الابداعية وتستطيع اذا كنت قارئاً شغوفاً ملاحقاً ملحاحاً ان تستخرج من نثره الفائق الجودة شعراً من كل فقرة كتبها، وهنا اخطأتُ مرة أخرى اذ قلت تستطيع انت ان تستخرج، والصحيح أن الشعر الكامن في نثره يخرج بذاته كما تخرج مياه الينابيع وليس عليك الا ان تمد يديك وتشرب.

نحن ننظر اليوم إلى النثر نظرةً شزراء كأنه العيب ولا نتذكر ان الذين بنوا الحضارة ناثرون في غالبيتهم : الجاحظ، ابن المقفع، ابن العميد، الغزالي، الفارابي، التوحيدي، المتصوفة العرب والمسلمون (مع توكيدهم على الجانب الشعري ذي المجانية أحياناً وهذا بحث يطول وفيه آراء) وغيرهم عندنا، أما ناثرو حضارات العالم الأخرى فهم أمثال افلاطون وارسطو ومونتاني وباسكال وديكارت وبيكون وستندال وفلوبير وجيد وماكولي ولي هنت وهازلت ورسكين وتولستوي ودوستويفسكي وتشيخوف وغيرهم عشرات بل مئات وقد كتبوا النثر الذي خلق الفكر والحساسية الحقة فصار الناس يستطيعون الكتابة. وأنا ادعي اننا اليوم تتعذر علينا الكتابة : الكتابة تحتاج إلى فكر وصياغة وعقلانية وشعور ونحن نلجأ إلى الشعر مستعينين بالغريزة وحدها لعلها تدخلنا من باب سري إلى عالم لا نعرفه ولا نستطيع معرفته لو رأيناه أو شكّلنا معالمه وحدوده في تهدجاتنا الشعرية الكاذبة لدى كثير منا (وأنا هنا استثني الشعراء الذين هم شعراء).

هل لي ان أقول في هذه المقدمة انني اتوقع ثورةً في كتابتنا النثرية الحديثة بعد اتصالنا بكتابة بروست مثلما حدثت ثورة وجودية في مشاعرنا وكتابتنا واشعارنا في نهاية الاربعينات وفي الخمسينات بعد قراءة ما تُرجم من الادب الوجودي ومثلما حدثت ثورة في كتابتنا عندما قرأ بعضنا (وسمع البعض الاخر) بتيار الوعي لدى جيمس جويس وغيره؟.

ولكن المهم كيف يترجم بروست. كيف توضع هذه الفقرات الطوال التي يقول عنها النقاد انها «الجمل الافعوانية المُلْتَفَّة على نفسها» في اطار عربي سليم؟ لو تم ذلك، واعتقد انه يجري الآن من قبل مترجم محترم جداً هو الدكتور الياس بديوي وان لم اقرأ ترجمته بعد لبدأت لدينا تباشير الثورة النثرية الجديدة التي اتجاسر فاتنبأ بها.

في هذا الكتاب القصير حول بروست (وهو بين ألوف الكتب والمقالات حوله) اشارات عديدة للرواية العملاقة. واود ان ابين هنا أن هذه الرواية مكونة من الأقسام التالية:

١ – طريق سوان أو من عند سوان.

٢ – تحت ظل الصبايا المزدهرات.

٣ – طريق غيرمانت (أو جانب غيرمانت).

٤ – سدوم وعمورة.

٥ – الاسيرة (أو السجينة).

٦ – البيرتين التي اختفت.

٧ – الزمان المستعاد.

وكل قسم من هذه الأقسام يقع في مئات عديدة من الصفحات. ولا بد ان أضيف هنا ان رواية بروست بكليتها قد أسيء فهمها من قبل الناس فظنّ كثيرون انها جمل وأقوال وشخصيات مبعثرة، ولكن الرأي الذي أصبح سائداً الآن انها على ضخامتها بناء معماري، أو ما يشبه كاتدرائية كبيرة، أحسنَ بروست تشييدها وتنظيم ابعادها احساناً اثار دهشة النقاد منذ أكثر من عشرين عاماً، ذلك انه حتى أي. ام. فورستر، ذلك الكاتب الحساس والناقد الذواقة اساء فهم الرواية في كتابه «وجهات الرواية» الذي نشره في أوائل الثلاثينات أو نهاية العشرينات فظن ان رواية بروست شيء مفكك غير مترابط فيه الكثير من الحشو. والحقيقة المدركة الآن ان الحشو قليل جداً في هذا الكلام الكثير جداً، وان الرواية مترابطة في جميع اجزائها واقسامها. وفي الكتاب الذي ترجمته انا عن الناقدة جيرمين بريه وعنوانه «مارسيل بروست والتخلص من الزمن» ونشر في العراق إبانة واضحة بشأن هذه النقاط بالذات اضافة إلى كونه نقداً مستفيضاً لامور أخرى في هذه الرواية التي يقول عنها جان عمروش (بين اخرين منهم كاتب هذا الكتاب) انها كون.

لا يسعني هنا أن ألخص الرواية وهناك تلخيصات كثيرة لها، وبعد قراءتي لها مرتين اثنتين احتاج لقراءتها مرة أخرى كي اتعرف تفاصيلها من جديد ولكنني أعود إلى صفحاتها مراراً من أجل التواصل مع فن اللغة، مع اسلوب القول. فأنال متعة وادراكاً يشابهان ما نالهما حين نقرأ القصائد المدهشة مراراً وتكراراً مثل «القارب السكران» لرامبو أو «الأرض الخراب» لاليوت وقصائد المتنبي والمعري العظمى والمعلقات وغير تلك وهذه من معجزات القول.

وتلخيص هذه الرواية بوصفها احداثا قد يختصر حتى يصل إلى عشر صفحات أو عشرين صفحة ذلك لان الاحداث فيها قليلة ولكن ما يجعلها على هذه الضخامة هو الهوس المتأني الذي يبديه بروست في تحليل التفاصيل والسير بها إلى نهايات غير متوقعة. وكما جاء في هذا الكتاب فان حفلة واحدة بين كثير من الحفلات الأخرى فيه تنال ما يقرب من مائتين وسبعين صفحة لوصفها وتحليلها والنفاذ إلى الشخصيات الحاضرة فيها

وفي هذه الرواية فنون وحضارات وعلاقات بشرية يتناولها بروست تناول العالم الذي هو شاعر ورجل مجتمع ومراقب ومشترك في وقت واحد. ووجهات النظر تتغير كما يحدث في القاعات الملأى بالمرايا ويجري انعكاس كل شيء على كل شيء آخر وأثر كل شخص

على كل شخص بحيث يخلق بروست متاهات لا حصر لها والناس فيها ليسوا ما هم كما يبدون للنظرة الأولى وقد يتحولون تحولات مثيرة للبصر مع محاولتهم الكوميدية أحياناً ان يكونوا ثابتين ذوي هويات نهائية وهي محاولة كثيراً ما تكون مخفقة لانها ضد الطبيعة كما يفهمها بروست. والشيء الذي حير النقاد ايما حيرة هو تحليل بروست لاشد العلاقات البشرية تغيراً وايلاماً وبعثاً على البهجة واللوعة والالتحام المستحيل وهذه العلاقة هي الحب واذا اتبعنا تحليل عدد من النقاد لدراسة بروست للحب لوجب ان نقر بان هذا الكاتب من أهم فلاسفة الحب. وتلخيص فلسفة بروست في الحب هو انه يستند على ما هو غير موجود أي على العدم والعدم هو الذي يخلقه ويوجده. وتفسير ذلك تفسيراً أوضح هو أن الحب يعتمد على عدم الامتلاك ويجعله الغياب متحفزاً حاراً كما ان الحضور ينهيه واعتماده على الغياب وعلى عدم الامتلاك يجعله معتمداً على عدم وهذا ما يجعله مساوياً للعدم فالحب في نظر بروست وهم ولكنه وهم له وجود حقيقي وبالمناسبة فان كل الأمور الأخرى في نظر بروست أوهام ولكنها أوهام حقيقية وكل الحقائق تميل إلى ان تكون أوهاماً حسب الوجهة التي ينظر منها إلى هذه الحقائق ووفقاً لتطور هذه الحقائق في مسار الزمان. فالزمان يرجّ الاشياء والأشخاص ويمسخهم ولا خلاص منه الا بالذاكرة اللاإرادية والفن فهما وحدهما يعلوان على الزمان وفي هذا الكتاب شرح جيد لهذه الفكرة لا سيما الذاكرة اللاإرادية.

وفلسفة بروست في مشكلة الزمان تشكل جانباً كبيراً من هذه الرواية غير انها ليست فلسفة تؤدي اداءً فلسفياً مثل المحاضرات الفلسفية بل هي انصهار عضوي وتناسج وتواشج في دواخل الشخصيات والأماكن والابعاد وذلك ما يجعل هذه الرواية رواية وليست بحثاً مطولاً في أمور الفكر الخالص. كل ما ذكرته انفاً من تغيير الأشياء وتغيير وجهات النظر وفلسفة الحب والانعكاسات الشبيهة بانعكاسات المرايا والغرق في التفاصيل واستنزاف ما فيها من تكوين شعري أو غير شعري، كل ذلك قد أثّر في الرواية الحديثة تأثيراً لا حدود له بدرجات متفاوتة لدى كل كاتب متأثر بناحية من نواحي الجو الذي ابتدعه بروست ابتداعاً ولكن أحداً لم يستطع مجاراته فيه حتى الآن.

هناك نظرية بروست التي مفادها أن الخلاص يكمن في الفن وشرحها يطيل هذه المقدمة اطالة شديدة. وخلاصة هذه الفكرة ان الفن هو الحرية الكبرى وهو الذي يساعدنا على الخروج من الذات والتواصل مع الموجودات والأشخاص والعوالم الأخرى.

والفن يزيح عنا العقم وسوء الفهم والوحدة وخيبات العلاقات البشرية ونحن نلاقي كل هذه اللوعات في الحب وكل حب في نظر بروست خائب ويحمل من المرض أكثر مما يحمل من الصحة والفن وحده قادر على خلق نفوسنا خلقاً يعلو بها على الخيبة بل يجعل

الحديث عن الخيبة ذاته شيئاً رفيعاً كما يجعل تسجيل حتى القبح نفسه عملاً من أعمال الجمال وذلك ما برهن عليه بروست كما برهن عليه الفن التشكيلي الحديث برمته. والفن نوعان: تذوقه مثلما تذوقه سوان دون أن يكون هو نفسه خلاقاً والنوع الثاني أو المرحلة التي تعلو على ذلك ان يكون المرء مبدعاً وذلك ما سيفعله راوي الرواية مارسيل بعد خيبات لا تحصى وايمان متكرر بانه ليس فناناً وان الفن كذبة. وحينما يقرر مارسيل في نهاية الرواية ان يسجل خيباته في رواية يكون قد كتب هذه الرواية التي بين ايدينا، فهو لن يكتب في المستقبل بل كل ما كتبه هو نفسه الذي كان سيكتبه في المستقبل وحين يجد انه قادر على أن يكون كاتباً وسيكون كاتباً في النهاية انما كان كاتباً حقيقياً منذ البداية وهذه البراعة التكنيكية الفذة التي أبداها بروست هنا نالت من النقاد اندهاشا قلّ نظيره. تبقى مشكلة تطابق الهوية بين الكاتب مارسيل بروست وبين راوي الرواية الذي اسمه مارسيل. يقول انجوس ويلسون وغيره انه تطابق خداع (مثل أمور كثيرة في هذه الرواية السحرية العجيبة) فالكاتب مارسيل بروست يعلم مقدماً ان راوي الرواية كاتب فنان وان ما يقوله هو الرواية ذاتها ولكن فن الاخفاء الذي برع فيه بروست جعله يخفي علينا ان الراوي يعلم انه كاتب يكتب هذه الرواية بالذات وجعله يفقد الثقة بنفسه وبقدرته على الكتابة كما يفقد الثقة بجدوى الكتابة نفسها. وفي حفلة آل غيرمانت الاخيرة أي في القسم النهائي المدعو بالزمان المستعاد يدرك

ادراكاً واضحاً ان مهمته هو ان يكون كاتباً وانه سيسجل ما يرى ولكنه سبق له ان سجله كله في ألوف الصفحات الأولى وكان بروست يعاونه في ذلك مراقباً حينا ومشاركاً حيناً آخر. وتأثير هذا التكتيك على الرواية الحديثة عظيم جداً. فالكتاب الحديثون يعلمون ويجعلون ابطالهم لا تعلم انهم يعلمون ما يجري وما يجري يصير معلوماً لابطالهم بطريقة الاخفاء والعلانية واللعب بالاحداث والحوار. وقد يعكسون الآية فتكون شخوصهم عالمة بما لا يعلمون هم به من مجريات وتتخذ مسارات احداثهم وجهات لم يكونوا يعرفونها وهم كتابها.

هناك مئات الأمور الأخرى التي تحتاج إلى إبانة ولكن هذه المقدمة لا تسمح بها كما أن كتاباً واحداً كالذي نقدمه لا يأتي عليها كلها فهو يتناول جوانب معينة من هذه الرواية ولا بد من قراءة عدد كبير من كتب النقد الأخرى لزيادة فهم مغاليق هذه الرواية المطلسمة ثم لا بد من قراءة الرواية نفسها فهي المفتاح الرئيسي لكل شيء ثم ينبغي قراءة النقد الذي كتبه بروست الذي هو ليس بالقليل والنقد الذي كتب حول بروست كما يجب قراءة شيء من مراسلاته التي يفصح فيها عما يريد ومراسلاته قد اتسعت بالاكتشافات المتعددة حتى اصبحت مجموعة مجلدات. كان جيمس جويس يقول «ان على المرء ان يقف حياته على قراءة كتبي كي يفهمها» (وهي أربعة اذا استبعدنا شعره القليل ومسرحيته الوحيدة) ولكن بروست لم يقل شيئاً متكبراً

مثل هذا القول إلا أن جزءاً كبيراً من حياة المرء ينبغي ان ينفق في كون بروست أو لنقل عالمه كي يستطيع أن يحيا شيئاً من الزمان في وهاده ووديانه وهضابه وجباله ويرتقيها متفيئاً الظل هنا وسابحاً في ماء بحيرة هناك ومتحدثاً إلى شخصية فذة تقف على مبعدة بين الصحور أو شخصية مضحكة تحولت بفعل عمل الساحر الذي هو بروست إلى كائن فخم رزين محترم أو شخصية تندمج في جمهرة الحفلات الكثار التي يقيمها بروست في روايته كأنها أيام الحشر. ولهذا فان المستعجلين لا يميلون إلى بروست.

لبروست مكانة عالية في عالم الكتابة ينبغي الصعود اليها من غير تردد ولن يعود المرء من زيارته دون هدايا لا يستطاع حملها ولكن ما يخفف الجهد ان طريق النزول ايسر من الصعود(١).

نجيب المانع

---

(١) احب ان أضيف ان من بين كتاب الفقرة العظام (لا الجملة) في العصر الحديث الروائي الغزير الانتاج هنري جيمس المتوفى سنة ١٩١٦ وهو يختلف عن بروست في المزاج والمعالجة والاخلاقية والشخصيات الا انه يتفق معه في طول النفس الذي تستوجبه كتابة الفقرة المستأنية المحيطية الابعاد. وهنري جيمس في اعماله الأخيرة يصل بفن كتابة الفقرة الافعوانية حدوداً لا تصدق.

١ – الطريـــقان

«كل شيء انما هو مضاعَفٌ على الأقل» : «البيرتين التي اختفت» .
(بروست)

رواية «بحثا عن زمان مفقود» أكثر من رواية ، فهي عمل تتحول فيه حياة شخص واحد إلى تركيبة من الأساطير بكل ما تنطوي عليه من آلهة وشعائر دينية وقوانين أخلاقية. وهي بوصفها رؤيا كلية لا تحاول أن تستند على أي نظام آخر خارج تكوينها ليدعمها. فالأمر كما لو أن دانتي قد شرع يكتب الفردوس والمطهر مستخدماً حقائق وجوده هو بالذات لا غير من دون الاشارة إلى المسيحية. ومارسيل ، راوي الرواية ، له من شخصية سوان ما يقابل شخصية فيرجيل لدى دانتي. إلا ان معنى سوان قد خلقه بروست فهو ليس تاريخياً. نحن مع بروست أمام كائن فريد – إذ ليس هو شخصاً يدوّن حقيقةً خلقها الله ولكنه شخص هو خالقٌ بذاته. هناك روائيون آخرون يصفون أو يخترعون عوالم ، أما رواية «بحثاً عن زمان مفقود» فهي كون كامل خلقه وفسَّره مارسيل بروست.

هي حكاية تتناول كيف أصبح صبيٌّ صغيرٌ كاتباً. وهذا هو التقرير البسيط الأول والأخير الذي يستطاع قوله بحقها. أما التعريف الأصدق فهو أشد تعقيداً إلى حد يكاد يكون مستحيلاً: ذلك ان

هذه الرواية هي سيرةُ روائيٍ كتبها بطلها الذي قرَّرَ أن يكتب روايةً بدلاً من سيرةٍ ذاتية، وروايته الوحيدة هي السيرة التي يكتبها. وهي كتاب يظهر فيه أناس حقيقيون وأشياء فعلية ومؤسسات ولكن هذه كلها تلجأ إلى الخداع لتصل إلى الحقيقة كما يحدث في قصص الجنيات الطفلية، فبحثا عن زمان مفقود انما هي بيت من المرايا. المشاهد يُخَطط لها والأحداثُ تجري. وهي اذ تشبه الرواية فليست مما اعتاد الفرنسيون ان يطلقوا عليه اسم الرواية (ROMAN) ولا ما يدعوه الانكليز بالحكاية (STORY) ثم انها تضم على نحو فريد خصائص الملحمة والقصيدة الغنائية معاً. وعلى الرغم من أن أشخاصها ينتهون أبطالاً فانها مجاز خالص. وهي الملحمة الأولى التي كتبت في التاريخ تجري معاركها في الداخل على الأغلب، ومع ذلك فان هذه المعارك ليست سوى أحداث صغرى في قصيدة هائلة الضخامة. وقد وضع بروست كل شيء كان يعرفه فيها – وهي غلطة يرتكبها الكتّاب الهواة والكتّاب العظام جداً. وراوي رواية بروست يدعى مارسيل ولكنه ليس مارسيل بروست. ومن هنا يبدأ الخداع.

في التعقيد الأوّلي إذ يكون كل من مؤلف «بحثاً عن زمان مفقود» وراوي الرواية يحمل اسماً واحداً هو مارسيل يبدأ بروست في عملية مزج المظهر مع الحقيقة وذلك ابتغاء فصلها في نهاية المطاف. وهذه المضاعفة في الاسمين تجعلنا واعين باننا نقرأ روايةً مؤسسة على

الواقع الفعلي ثم هي تنذرنا في الوقت نفسه بأن المظاهر قد تكون خداعة. وهذا الازدواج الذي يربط ضمير «الأنا» في الكتاب مع ضمير «الأنا» الذي يحمله المؤلف وهو في الوقت نفسه ازدواج يفصل هذين الضميرين احدهما عن الآخر، انما هو ازدواج يوحي بثيمة (موضوع) الرواية: فليس موضوعها أقل من تخليص الذات من نسيان الزمان. فهناك «أنا» تريد أن تُنقذَ. وهناك «أنا» تقوم بفعل الانقاذ. وعلى قدر ما يقوم أي منهما بأداء دوره أداءً ناجحاً، فان «مارسيل» راوي رواية بروست يحجب نفسه على نحو أكثر اقتداراً من أي اسم يمكن له الاحتجاب. ومارسيل «المتَخَيَّل» لا يصير واعياً بحاجته إلى الخلاص إلا عندما يتحول إلى مارسيل الذي خلقه. وانه في عملية هذا الخلق يحدث الخلاص. فهنا استراتيجية بالغة الصعوبة ولكنها في النهاية الأخيرة على درجة قصوى من الخطورة والأهمية. وإبان إنباء هذا الازدواج بموضوع الرواية (ثيمتها) فان ازدواجية أخرى تصير الوسيلة البنائية الأساسية للكتاب.

عندما كان مارسيل صبياً كان ينفق عطلات الفصح في بيت عمته ليوني الريفي في كومبراي. وكان بيتها على نحو يجعل الأبواب المتقابلة فيه تُفضي إلى واحدٍ من «الطريقين» فهناك باب يقود إلى حيث يوجد بيت سوان في تانسونفيل (TANSONVILLE) حيث

رأى مارسيل ابنة سوان جيلبيرت (GILBERTE) لأول مرة وكان كل منهما حَدَثاً غضّاً. أما الباب الثاني المقابل له فهو طريق آل غيرمانت (GUERMANTES) مقرّ أسرة غيرمانت، سادة كومبراي الاقطاعيين والانحاء المجاورة لها منذ القرون الوسطى. وطريق سوان الذي هو طريق ميريكليز (MESEGLISE) سهلٌ أما طريق غيرمانت فهو أرض يتخللها نهر. وكل من هذين الطريقين حقيقي ولكنهما يشتركان في أمرٍ واحد هو تصعيدهما إلى مثال كان، بحكم نظام الزمان الغريب الذي وضعه بروست لروايته، نتاجاً للذاكرة والتوقع اذ يعملان معاً.

«... خلال صباي كله، إذا كانت ميزيكليز بعيدة المنال كالأفق الذي يظل خفياً عن البصر مهما أبعد الانسان في سيره، مختفيةً في طوايا الريف الذي لم يعد يحمل أدنى مشابهة لريف كومبراي والمحيط بها فان ناحية غيرمانت من الجهة الأخرى لم تكن تعني أكثر من هدفٍ نهائي، هدفٍ أقرب إلى أن يكون مثالياً منه حقيقياً، وطريق غيرمانت نوع من التعابير الجغرافية التجريدية مثل القطب الشمالي أو خط الاستواء. وهكذا فانه من أجل اتخاذ «طريق غيرمانت» ابتغاء الوصول إلى ميزيكليز أو العكس كان يبدو لي عملاً في مثل سخف التوجه شرقاً من أجل الوصول إلى الغرب. ومنذ أن كان والدي يتحدث على الدوام عن طريق ميزيكليز بوصفه ينطوي

على امتع مشاهد سهنية رآها في أي مكان وعن طريق غيرمانت بوصفه ممثلاً أروع تمثيل لمشهد نهري، منذ ذلك الوقت اسبغتُ عليها كليهما. وقد أدركتهُما على هذا النحو، أي على انهما كيانان متمايزان، ذلك التماسك وتلك الوحدة، اللذين لا يختص بهما سوى الأمور التي يختلقها العقل... وضعت بينهما، على نحو أشد وضوحاً من المسافة المقاسة بالكيلومترات والأمتار والسنتمترات، وهي ما كان يفصل أحدهما عن الآخر. المسافة الموجودة بين جانبي عقلي، الذي كنت معتاداً على التفكير فيهما به، مسافة هي احدى مسافات الفكر التي لا يصنع الزمان سوى اطالتها، تلك المسافة التي تفصل بين الأشياء بعضها عن بعض على نحو لا رجعة فيه، واضعةً اياها على مستويات مختلفة إلى الأبد».

(طريق سوان)

ان كلمة طريق (Way) باللغة الانكليزية مثل عبارة (Du coté) بالفرنسية ذات معنيين مزدوجين: فهي تعني، من جهة، اتجاهاً أو تقدماً، أو رحلة، ومن جهة أخرى تعني وجهةً أو اسلوباً أو طريقة. فطريقا «سوان» و«غيرمانت»، هما مَحَجَّتان وموضعان ثم هما اسلوبان في الحياة أيضاً.

في سياق الرواية نرى زمرتين من الشخوص وتركيبتين من «الحكايات» تتصل بكلٍ من هذين الطريقين. فالأول، طريق

ميزيكليز (أو سوان) يسيطر عليه سوان ، الابن الثري لسمسار يهودي يعمل في تجارة الأسهم المالية . وسوان هذا حساس هاوٍ للفنون ورجل ذو اناقة في اتباع الذوق الأحدث ثم هو على علاقة حميمة مع أفراد من الأسر الملكية ومع الارستقراطيين. أما الطريق الثاني ، طريق غيرمانت ، فهو عالم دوقة غيرمانت وفي النهاية عالم عضوين آخرين في هذه الأسرة : البارون دي شارلو ، ابن عم الدوقة وروبير دي سان لو ، ابن أخيها . وأسرة غيرمانت هي الارستقراطية بقضها وقضيضها ، وفي كثير من الأحوال يكون أعضاء هذه الأسرة ، نتيجة الولادة أو ميراث الألقاب ، أعلى في الرتبة الاجتماعية من ملوك في أوروبا .

يصير هذان الطريقان ، بمضي الزمان ، رؤيتين متمايزتين لامكانيات الحياة . فالأولى رؤية حياتية (بيولوجية) وهي الحب . أما الثانية فهي رؤية اجتماعية مدارها المجتمع . وكل من هاتين تقع تحت سطوة واحد من «الهي» صبا مارسيل المتمايزين . طريق سوان هو طريق الحب ، وطريق الدوقة دي غيرمانت هو طريق المجتمع . وتهجين النوع بينهما معقد على نحو بالغ الثراء ولكنهما يدركهما مارسيل صبياً - ويصيران ثيمتين في الكتاب - يدركهما إبان ذاك على انهما قوتان جليتان للحياة .

كما يحدث في غالبية الروايات ، تتطور هذه الامكانيات عبر

الكشف التدريجي للشخصيات ومن خلال أفعال الشخوص المتشابكة المتلاحمة فيما بينها. ولكن لا تشبه غالبية الروايات في ان كلا من هذين الطريقين ينتظم مع مجازات رئيسية تتكاثر بينما تتقدم الرواية في مسيرتها. فالحب، الثيمة البيولوجية، ينطوي عليه مجاز الحديقة مع الصور التي يشتمل عليها من ازهار وماء. أما الثيمة الاجتماعية فتجد تجسيدها في مفهوم «الحفلة» بمعناها الحرفي أي جمع أناس في مكانٍ معاً. وكذلك بمعناها السياسي، أي زمرة من الناس ترتبط معاً برباط مصالحها المشتركة. أو زمرة من الناس ألزمت نفسها بفكرة ثابتة (idée fixe).

وهكذا فان قضية درايفوس، وهي الفضيحة السياسية الرئيسة في «بحثاً عن زمان مفقود» يمكن النظر إليها بالمعنى عينه على انها سهرة ليلية لدى الأميرة دي غيرمانت. فهنا أخلاقية مُبطنة تتكشف عبر سلوك المشاركين في كلتا الحالتين.

في «افتتاحية» طريق سوان يقدم بيت العمة ليوني الحديقة الأولى وفي الوقت نفسه يقدم الحفلة الأولى – دلك ان أسرة مارسيل يقيمون مأدبة عشاء يكون فيها سوان الضيفَ الوحيد. ويتلو مأدبة العشاء هذه سلسلة من الحفلات والدعوات تقع فيها غالبية الحياة الاجتماعية في رواية بروست ونشاطاتها. ويضع بروست هذه المجازات والأفكار في «افتتاحيته» بنفس الطريقة التي يزرع فيها فاغنر

ألحانه الدالة المعاودة (LEITMOTIFS) لأوبراه تريستان وايزولده. واستخدام بروست لكلمة «افتتاحية» هو أكثر من مواضَعَةٍ أدبية خالصة. ذلك انه اختيار لطريقة مقصودة قصداً. فاننا ندخل معه إلى واحدة من كبريات الأوبرات في الأدب، أوبرا فخمة يكون التركيب الموسيقي فيها، أي الاعلان والتطوير واعادة الألحان (الثيمات) لاعباً دوراً خطيراً في مثل أهمية الأحداث.

وهناك طريق ثالث ولكننا لن نعرفه حتى نكون قد وصلنا إلى نهاية «الزمان المستعاد» أي الجزء الأخير من رواية «بحثاً عن زمان مفقود». انه طريق الفن، الفن الذي يجري بناؤه بتمهل في اعادة خلق بروست لثلاثة من الشخوص الممثلين للفن: فانتي، المؤلف الموسيقي وبيرغوت الروائي وايلستير الرسام. (هناك فنانون آخرون في عمل بروست مثل الممثلتين راشيل وبيرما، وأوكتاف الذي كان شاباً غنياً غُفْلاً في بالبيك ثم صار بعدئذ مصمماً مسرحياً موهوباً، وديشامبر عازف البيانو وموريل عازف الكمان. وليس أي واحد من هؤلاء فناناً خلاقاً بالمعنى الذي يكون معه كل من فانتي وبيرغوت وايلستير على الرغم – من انهم يشكلون نماذج عالية من أفكار بروست شأن الفن في مجالات عدة. وبيرما بوجه خاص، ذات أهمية لأن مارسيل يتعلم منها أن التمثيل العظيم ينطوي على كبت الشخصية واخفائها لا على استغلال الشخصية. أما موريل فله دور في الرواية أكبر أهمية من كونه عازفاً على الكمان على انه ما من شك

في كونه عازفاً رائعاً) ان راويتنا مارسيل، هو الذي يظهر لنا العملية التي يتحول معها الانسحار بالحب والمجتمع إلى خيبة أمل وفقدان سحر ثم يتحول زوال الانسحار بدوره إلى فن.

هناك ازدواج آخر في رواية «بحثاً عن زمان مفقود». في «الزمان المستعاد» يقدم مارسيل التعليق الآتي بشأن خطته الخاصة بالكتاب الذي هو على وشك كتابته:

«صرت قادراً على ابراز هيكل عام لمشروعي. فلم يفهمه أحد. حتى أولئك الذين يتعاطفون مع ادراكي للحقيقة التي كنت بعد حين أسعى لحفرها على صدغي هنأوني على انني اكتشفتها بالميكروسكوب في حين انني على العكس من ذلك استخدمت التلسكوب من أجل التعرف على أشياء بعيدة ولكن كلا منها كان عالماً بذاته. فحيث كنت أسعى نحو قوانين شمولية عامة صرت متهماً بانني أحفر في أمور «هي الغاية في الصغر واللاأهمية.»

(الزمان المستعاد.)

في هذه القولة شيء من الموقف الدفاعي الذي لم يكن من خصائص بروست. في الحقيقة يصل بروست إلى «القوانين الشمولية» عبرَ ما هو «الغاية في الصِغَر واللاأهمية» وهو يستخدم، مجازاً، كلاً من الميكروسكوب والتلسكوب كأداتين للمعرفة والادراك.

ان كلا من الميكروسكوب والتلسكوب يشتركان معاً في ان فيهما عدسات مكبِّرة. فالأول معنيٌّ بما هو صغير إلى الحد الذي لا يُرى، والثاني يتعامل مع ما هو بعيد إلى حد انه لا يُرى. وبهذا الاعتبار فالأول اداة للمكان أما الثاني فهو اداة للزمانِ – المكان. فعندما ننظر إلى الاميبا تحت الميكروسكوب فان ما هو صغير جداً لا يعدو ان يكبَّر فيُرى. ونحن نفترض ان هذه العملية يمكن ايقافها من أجل وصفها. وعندما ننظر إلى كوكب من خلال تلسكوب فان نظاماً تجريدياً من الهندسة لا بد أن يقوم بدوره من أجل أن يعطي ما نراه معنى، ذلك ان الكوكب يقع على بعدٍ تحوّل معه إلى زمانٍ – زمانٍ لم يعدبالامكان قياسه بمعايير الوعي البشري مثل الدقائق والسنوات بل يقاس فقط بالسنوات الضوئية، وهي مفهوم من مفاهيم العقل التجريدية التي لا تنشأ عن الحواس. فالوصف التجريبي في الميكروسكوب قد تحول في التلسكوب إلى تحليل حَدْسيّ. ففي الأول نقوم بملاحظة الظاهرات أما في الثاني فنحن نحاول أن نفهم القوانين التي تحكم الظاهرات.

يقدم بروست لتمحيصنا عَيّنةً بعد عيّنة تحت الميكروسكوب. وحالما نظن اننا ننظر أدق النظر وأقربه نجده يذكرنا بأن ما ننظر إليه ان لم يكن كاذباً تماماً فهو بالتأكيد جزئي. ونكون قد نسينا الزمان الذي يفعل فعله في تغيير العَيّنة من تحت العدسة بمثل القسوة التي

يُغـيّـر معها المراقبَ نفسَه. واذ تكون عيونُنا لصيقةً بفتحة الميكروسكوب فاننا لا نكاد نلحظ أن تلسكوباً قد استبدل مكانه.

ومثل جوهر المكان/الزمان الذي ننظر عَبْرَهُ إلى النجوم، فان السنوات المنسية المرتمية وراءً والسنوات اللامدركة التي تمتد أمام أية لحظة، تقوم كلها بالتأثير على نوعية تلك اللحظة على الرغم من أن الشخص الذي يقوم بفعل الادراك قد لا يكون واعياً لذلك التأثير عند وقوعه. والعملية لا يستطاع ايقافها إلا في الموت. وحتى في الموت فانها تستمر في اجراء التفسخ المادي وذلك لأنه حتى الموتى يقدرون ان يُحدثوا تغييرات في الاحياء. ويحاول بروست أن يقوم بهذين العملين في وقت واحد: أي ايقاف اللحظة وإراءتنا اللحظة وهي تتسارع من أجل تحديد طابعها أو مناقضة نفسها أو حتى من أجل إلغاء نفسها. وليس هناك من واقعة أو ظاهرة هي من الضآلة والصغر لدى بروست بحيث لا تستحق التمحيص عمقاً، ومع ذلك فان كلاً من هذه التمحيصات قد وضع في بناء هو من السعة، عندما يرى من زاوية على هذا الشكل من انعدام الزمان، بحيث ان ما كان يبدو لأول وهلة نظرة عين دودة إلى الواقع يبرهن في النهاية على انه وصول أخاذ لمنظور الصورة في أعماقها القصوى. ومثل فعل عدسة التقريب والتبعيد في الكاميرا فاننا نبدأ بأن نكون في غاية القرب من الموضوع فنجد ان مجال الرؤية يزداد في العمق والمسافة

والمعنى. ان أثر الميكروسكوب/التلسكوب نسبيٌ على نحو متفرد، ذلك انه مهما كبَّر الشكل الذي يظهر به الشيء الصغير فانه يظل على الدوام محافظاً على تناسب مع المسافة.

لدينا في عمل بروست مجازان شبيهان بذلك يمكن تطبيقهما على الميكروسكوب والتلسكوب. فالفانوس السحري الذي كان في صبا مارسيل يشبه الميكروسكوب يكبر الصورة التي يعرضها. اما النوافذ فهي مشابهة للتلسكوب. وعلى الرغم من انه لا يحدث خلال النوافذ تكبير مادي فان معنى ما يرى عبرها من قبل مشاهدٍ معين يقاسُ بنسبة مضبوطة مع البعد السيكولوجي للذي ينظر إلى المشهد. فمشهد الاغواء الذي يقع بين الآنسة فانتي وصديقتها اللامسماة، وقد رآه مارسيل عبر النافذة في مونجوفان يحمل معنى خاصاً له. وهذا المعنى لا يصير ظاهراً إلا عندما نخطُّ مثلثاً يصله بمشهد قد سبقه في الزمان كما يصله بمشهد آخر لاحقٍ به. فالمشهد الأسبق هو غرفة كومبراي التي تمتنع فيها أم مارسيل عن منحه قبلة ما قبل النوم. أما المشهد المقبل فهو عندما يكون في القطار عائداً من راسبيلير مع البيرتين واذ تدع هذه على نحو بريء مارسيل يعلم لأول مرة ان صديقةَ الآنسة فانتي هي أيضاً صديقتها الحميمة التي «كانت لي اماً وأختاً والتي أمضيت معها أسعد سنوات حياتي في تريست وهي التي بسبب ذلك أتوقع ان أصحبها في مدى بضعة أسابيع في شيربورغ، حيث سنشرع

بسفراتنا معاً... ثم انني أعرف ابنة فانتي بصورة تكاد تكون مثل معرفتي لها».. (سدوم وعامورة) انه من الطريف ان نذكر ان قولة البيرتين التي تبعث إلى الحياة بتجاريب ماضية لدى مارسيل وفي الوقت نفسه تنذر بتجاريب أخرى في المستقبل تحمل بنفسها تهديداً ماضياً وتهديداً مقبلاً «... التي أمضيتُ معها...» ثم «التي أتوقع أن أصحبها» في المثلث المتخيَّل الذي يصل هذه المشاهد الثلاثة – الغرفة في كومبراي، ونافذة مونجوفان والقطار بين راسبيلير وبالبيك – كل راوية منه تعتمد على الزاويتين الأخريين.

كان ردُّ فِعل مارسيل لما قالته البيرتين شديد الحِدَّة وبعد ان كان قرَّر هجرها نراه يتراجع تراجعاً قوياً فيعزم على الزواج منها. واننا في هذه اللحظة ندرك ان هناك شيئاً مغلوطاً في كيان راوينا. فهو أكثر من شاب عصبي حساس، إذ انه إلى ذلك قاصر القدرة عاطفياً. وقراره هذا يجعل من الضروري اعادة فحص المعنى الحقيقي لكل من الغرفة في كومبراي ومشهد مونجوفان، ويصير معناهما في اطار استعادة الماضي، متَّضحاً في العذاب الذي يسببه له ما قالته البيرتين. هذا وان أهمية المشهدين تتحول مرة أخرى عندما نعلم ان صديقة الآنسة فانتي غير المسماة هي المسؤولة عن انقاذ سباعية فانتي الموسيقية من النسيان. ولمشهد مونجوفان نتائج أخرى ولكن يكفي لهذه اللحظة أن نشير إلى ان ما كان أول الأمر مجرد حديثٍ وصفي يتطلب

الآن تفسيراً ، فـ « البالغ الصِغَر واللاأهمية » يقتضي له الآن تطبيقاً لـ « لقوانين الشمولية العامة » . ان حياتَي مارسيل والبيرتين العاطفيتين تفردهما بوصفهما شخصين فردين ولكن القوانين العامة التي تحكم الحيوات العاطفية تحولهما إلى أنماط عمومية . ذلك أن تاريخ البيرتين الشاذ يمتلك قوة احداث الأذى في مارسيل بسبب ان الشذوذ هو على وجه الدقة ليس أمراً فردياً عارضاً . وقابلية مارسيل على العذاب انما هي نتيجة تكوينه العاطفي الخاص وكذلك هي شكل من أشكال العذاب الذي سبق لنا أن رأيناه مصوراً في الغيرة المستحكمة التي كان سوان يشعر بها على أوديت .

مثل النجوم التي تبدو ساكنةً ولكن مساراتها تقاس بالنسبة لسرعة الأرض في دورانها ومكانها في الكون فكذلك شخوص بروست مُسَمّرون باللحظة ومتحركون بعلاقتها مع اللحظات الماضية والمقبلة . ان نسبية الزمان تضيف بعداً للشخصية مثلما تضيف ذلك البعد في الطبيعة الفيزيائية . ويصور بروست هذا الأمر بسلسلة من الكشوفات المتصادمة وقد اعتُنِيَ بوضعها عناية تشابه القنبلة الموقوتة – ففي الطبعةِ التي تشتمل على اثني عشر جزءاً للرواية ، اقتضى لمارسيل خمسة أجزاء كي يكتشف ان شارلو هو من أسرة غيرمانت واحتاج لجزئين آخرين كي يكتشف انه شاذ . والكشف لدى بروست يزداد حدةً بطول الزمان الذي يقتضينا لانتظاره وقوة الكشف ، على الرغم من انها تبدو متزايدة عبر الاختلاف انما تتزايد بالفعل عبر

التماثل والمشابهة. فما كان يبدو مختلفاً يصير نفس الشيء، حالما يقوم الزمان بتلطيخ العَيّنة. وليست نصاعة العدسة ولا حدة البصر وراءها سوى أمور تافهة عند المقارنة مع فعل الزمان. والشخصية هي بطبيعتها متناقضة ذلك انها نتاج الزمان. والزمان في أية لحظة معطاة يبدو انه يلقي عليها عتمةً. فبعد موت الأميرة دي غيرمانت يغلط بلوخ فيعتقد بأن مدام فيردوران – وهي أميرة غيرمانت الجديدة – انما هي الأميرة القديمة. وانها لغلطة مفهومة كل الفهم إبان ذلك الزمان ولكنها ليست في الزمان. وبوصفنا قراءً تابعنا عملية تطورها فاننا نعلم حق العلم ان الأميرة دي غرمانت التي كانت حية يوماً ما هي ميتة الآن، وبالنسبة لنا فان مدام فيردوران هي مدام فيردوران.

يستخدم بروست طريقتين أخريين للابانة عن نسبة الزمان في علاقته مع الادراك، هما التقرير المباشر بشأنه والتحولات اللامباشرة في تركيب الرواية ذاتها. هناك نموذج كاشف عن دلك يجمع كلا الطريقتين ويقع في تلك اللحظة اذ يكون بعد ان روى حكاية سوان وأوديت الغرامية – وقد حدثت في التاريخ قبل ولادة مارسيل – وقبل أن يعود لتناول الحكاية مرة أخرى في مجرى تسلسلها الزمني، نجد الراوي يتحول فجأة إلى الزمان الحاضر. انه وهو رجل كهلٌ الآن (وما أشد ما خدعنا إذ تصورناه كان طفلاً!) يذهب

عائداً إلى غابة بولونيا من أجل اعادة اقتناص الأيام التي كان يتمهل فيها هناك ابتغاء الحصول على لمحةٍ من أوديت :

«الحقيقة التي كنت أعرفها لم تعد موجودة الآن ، فقد صار كافياً ان مدام سوان لا تتبدى للعين ، لابسة ملابسها ذاتها في اللحظة ذاتها ، لكي يتغير الممشى المشجَّر برمته . فالاماكن التي كنا نعرفها لا تخص سوى العالم الصغير من المكان الذي كنا نخط لها خرائط فيه من أجل راحتنا الخاصة . وليس واحد من هذه الأماكن أكثر من شطيرة رقيقة في السُمْك ، محفوظة بين الانطباعات القريبة منها التي تشكل حياتنا في ذلك الوقت ، وان تذكر أي شكل معين ليس سوى الأسف على لحظة معينة ، والبيوت والشوارع والمماشي المشجّرة هاربة ، وأسفاه ، كما تهرب السنون» .

(طريق سوان)

اذا كان هناك من ازدواجية في وجهة النظر في الرواية (مارسيل المراقِب ومارسيل المراقَب من قبل المؤلف) وازدواجية في تركيبها (الطريقان : ميزيكليز ، أي طريق سوان ، وطريق غيرمانت) وازدواجية في ثيمتها (موضوعها) (مشكلة الحقيقة التي يمكن ادراكها في الابعاد المتقابلة للميكروسكوب والتلسكوب معاً ، في الحاضر وفي الخالد الدائم) فهناك أيضاً ازدواجية في مادة موضوعها في المفاهيم الجلية للوعي البشري . وهذا هو التمييز المهم الذي يقوم

به بروست بين «الاسم» و«المكان» أو بصورة أدق بين «الاسم» وبين «الشيء». ذلك ان هذا التمييز له دلالته في النهاية بالنسبة لكل شيء. ففي العالم البروستي ليس هناك من شيء هو كما يبدو لأول وهلة: فهناك الرؤية المسبقة التي تلتصق بمجرد أسماء الأمكنة والناس والأحداث. وهذه الرؤية الأولى سابقة للنطق وليست منطوية على الكلمة بما هي عليه بل على علاقتها بصوت الكلمة.

تكون الأسماء لدى الطفل أصواتاً سحريةً وهي تسبق مواضيع الواقع ثم تمنحها هويتها ولا بد أن تكون هذه الأسماء بالضرورة أسماء الأمور القريبة إليه كل القرب: أسماء الشخوص العائلية والمواد المنزلية والأمتعة الشخصية. (وهذا الانسحار الطفلي بالصوت يتكرر حينما يكون مارسيل بالغاً سنّ الرشد وذلك في وصفه لصيحات الباعة المتجولين في باريس، وأسماء مواقف القطار على الزحافة الصغيرة التي تصل بالبيك بدوفيل والاهتمام بالأصول اللغوية لأسماء الأماكن والعناوين) وسحر الكلمة الصائتة وهي تعطي هوية لموضوع ما يتناسب تناسباً مباشراً مع البعد الذي يكون عليه الموضوع ذلك انه بتدخل الخيال يمكن تشكيل الموضوع وفقاً للصوت الذي يحمله اسمه بأي عدد من الطرق الغريبة إلى أقصى الحدود. وهكذا، على الرغم من ان ما كان الصبي مارسيل يحتاجه حاجة حادة هو قبلة امه المسائية فان كلمة «سوان» تحمل عنده سحراً أكثر مما تحمله كلمة

«أم». وسوان هو على مبعدة أكبر من الأم. فالفنطازيا والحدس والحلم يطعّمها كلها ما هو معروف معرفةً جزئية وما يُلمح لمحاً خاطفاً وما يُسمع نصفَ سماع. الحاجة، وهي ماديةٌ ومباشرة، تكون أشد ايلاماً من أن تحمل سحراً كما انها لا صوت لها. أما الرغبة فهي اذ تكون عقليةً وبعيدةً، تنفتح لكل أنواع الاحتمالات. مدينتا البندقية وبارما يرنان بصوتٍ كله أعماق اما فرانسواز فهي في المطبخ.

لا يكون الاحساس بالمكان احساساً متجرداً عن الهوى أبداً. فحيثما يوجد الانسان فهو هناك مقيم دائماً، وحيثما لا يوجد الانسان فالمكان الذي لا يوجد فيه تسبغ عليه الطرافة والعذوبة. وكل من الفكرتين خادعة. فالاحساس بالمكان لا يعدو ان يكون سابقاً للاحساس بالانخلاع عن المكان والاضطراب عنه. فالامان في كومبراي انتج الغرام الذي في بالبيك أما غرفة النوم في بالبيك فقد انتجت إثارة البندقية. ذلك ان الحساسية هي مفتاح الاهتمام.

قبل ان يرى مارسيل بالبيك كان يتخيلها شاطئاً شمالياً تعصف فيه العواصف ويسوده الضباب والبرد وعلى حافته تنتصب كنيسة بنيت على الطراز الفارسي. وقد جاءته هذه الفكرة من سوان الذي يمثل لدى مارسيل نوعاً من وكلاء السفريات الشيعين إذ يضفون على الأماكن الاجنبية فنطازيات الحنين الملتاع بدلاً من محدوديات الواقع الحقيقي. عندما يصل مارسيل إلى بالبيك يقوم بالحج إلى الكنيسة قبل

ا، يدخل المدينة ذاتها ، فيجدها في ساحة اعتيادية حدَّ الابتذال على نحو ما كانت عليه كيسة كومبراي. وهناك لافتة عبر الشارع كتب عليها «بليارد». أما بالبيك نفسها فهي منتجع على ساحل البحر صخاب الحياة فيه فندق كبير. فالواقع هنا يصارع الشاطئ الراعب الذي كان في الخيال، وصورة الكنيسة الغربية ذات الطراز الفارسي.

واذ اعاقته الرؤيا التي خلقها من جراء صوت الكلمات فقد فات مارسيل بعض الواقع المشهود أمامه. في تحوير بروست ينطق عنه. نرى الرسام ايلستير، في مشهد متأخر من ذاك، يشرح لبروست المحوتات البارزة في كنيسة بالبيك مؤكداً وجود نحتٍ فارسي اخفق مارسيل في رؤيته:

«ان بعض اجزائها شرقية تماماً، وبعض رؤوس الأعمدة تنسخ نسخاً مضبوطاً أحد المواضيع الفارسية ولا يمكنك تسبيبه بوجود التقاليد الشرقية. لا بد ان النحات استنسخها من صندوق جلبه من الشرق بعض المكتشفين».

(في ظل الصبايا المزدهرات.)

فالمكان اذن واحد من أولى الأمور التي تستحث على التوقع وهو بهذا الوصف يشكل حجر الزاوية في هبوط الخيال. فهو لا يزيد على ان يكون رابطاً واحداً في سلسلة من الظروف المشابهة. ففكرة مارسيل بشأن اداء بيرما المسرحي في مأساة «فيدر» وكيف سيكون تختلف اختلافاً تاماً عن فكرته عندما رآها تمثل على المسرح. وحين

كان مارسيل يقف أمام لوحة الاعلان عن الممثلة والمسرحية نجده ينشئ بنفسه الاداء الذي هو اداؤه للمسرحية لا اداء بيرما الفعلي. أما الشيء الحقيقي فيصدم توقعاته، وقد اقتضى له مرور سنوات عديدة لكي يكتشف الطبيعة العبقرية لدى بيرما. وعلى غرار ذلك نراه يصف جدول مواعيد القطار في «طريق سوان» على أنه «أشد الحكايات الرومانسية بعثا على النشوة في مكتبة العاشق».

(طريق سوان)

لدى نهاية رواية بحثا عن زمان مفقود برى مدام سازيرا، وهي احدى الجيران في كومبراي، تظهر في فندق البندقية حيث يمكث مارسيل وامه. وعلى طاولة العشاء، تكون مدام فيلاباريسي مع مسيو دي نوربوا الدبلوماسي، وقد كانا عاشقين لسنوات، يتناولان الطعام معاً. خلال صبا مدام سازيرا كان ابوها قد حطم نفسه من أجل مدام فيلاباريسي. واذ كانت مدام سازيرا تواقة لرؤية هذه المخلوقة الجميلة التي من أجلها عانت عائلتها معاناة عظيمة فانها تطلب إلى مارسيل ان يشير لها على مدام فيلاباريسي التي لم تكن قد رأتها من قبل. ولكن ما تراه الآن هو امرأة عجوز ذابلة العود ضئيلة الحجم وقد اتلفت وجهها الاكزيما. فلا تصدق ان هذه الشخصية هي مدام فيلاباريسي، إذ انها لا تستطيع إلا ان تتخيل مدام فيلاباريسي على انها دائمة الشباب خالدة الجمال، قادرة على الدوام

ان تسبب الماً. ان مدام فيلاباريسي «الشيء» ومدام فيلاباريسي «الاسم» قد صارا امرين منفصلين.

ولكن ما تزال هناك دورة أخرى للّولب. فالعواطف قد تحدث خداعاً في المدركات. والزمان قد يحدث خداعاً في العواطف. اذا لم تكن مدام فيلاباريسي حقيقية قط في نظر مدام سازيرا، التي لا تستطيع ان تتخيلها الا في حاضرٍ دائم، فكذلك لم تكن مدام فيلاباريسي الشابة محطمة القلوب في الماضي، حقيقية في نظر مارسيل أيضاً. وعندما يرى الوهم الخادع لدى مدام سازيرا يفهم هو بدوره وهمه الخادع. فكل منهما قد استغفله «الاسم» حتى اذا كانت حالات سوء فهمهما تجيء من جهات متضادة في الزمان. هناك من الحقائق على قدر ما هنالك من المدركين، وإحدى خصائص الحقيقة التي يمكن لها على الدوام ان تؤخذ كأمرٍ مسلمٍ به هي انها لا يمكن ان تدرك ادراكاً صادقاً في أي نقطة من الزمان من غير معرفة بالماضي والمستقبل. ان نقاط الزمان مصطنعة وخداعة، وهي تُثبّتُ الوهم بان تلك النقاط حقيقية وتامة بذاتها.

يحاول بروست الوصول إلى الحقيقة من ثلاث زوايا نظر في وقت واحد. زاوية الماضي وزاوية الحاضر والمستقبل. وبناء كتابه لا يمكن ان يكون مقصوداً به التتابع الزمني. فهو أقرب إلى ان يكون دائرياً حول المحور. فالراوي العائم وهو يحاول ان ينام اذ يعي على

نحو متمهل بالغرف المتنوعة والأماكن المختلفة التي عاش فيها من قبل يمكن تشبيهه بالعنكبوت الموجود في مركز نسيج دائري، ناسجاً عالماً من وعيه الخاص. والنسيج اذ يكون مسبوق الصنع في فكره، يتيح له ان يقفز من هذه النقطة إلى تلك في حدود محيط دائرة النسيج، فنراه يطير من المركز ثم يعود. والكتاب يتسع بصورة متلاحقة إلى الخارج ثم إلى الأسفل وكل ذلك عبر ذاته هو. أو يمكننا ان نشبهه بحصاة القيت في بركة فكل حادثة تقع لدى بروست تتوسع إلى أقصى مدار الدوائر التي تحدثها.

وانسحارات الماضي لا بد ان تكون دائماً مصدر هبوط خيال في المستقبل ولكن الذاكرة وهي القوة التي تحافظ على الأشياء، يمكن لها ان تتدخل. والذاكرة وهي التي تقوم بتحنيط الانسحارات الاصلية، انما هي الطاقة الانسانيّة الوحيدة القادرة على غلبة تقدم الزمان التقويمي والانتصار عليه بما لديها من براعة. والفن، وهو الذي يقوم بتحنيط الذاكرة، انما هو المهنة الانسانية الوحيدة التي يمكن بواسطتها تثبيت الزمان المستعاد من قبل الذاكرة تثبيتاً دائمياً.

هاتان الوسيلتان المنقذتان، تحنيط الانسحارات بواسطة الذاكرة وتحنيط الذاكرة بواسطة الفن، هما اللتان يقدم لهما بروست الاكبار والتقديس في عالم ليس فيه سواهما.

٢ - الحدائق

« اني الآن استطعت أن استنتج من احابيل الازهار وطرائقها استنتاجاً له دلالته واثره في العنصر اللاواعي برمته والكامن في عمل أدبي .. »

(سدوم وعامورة)

إذا شاء المرء، كعالم من علماء النبات، ان يبحث خلال «بحثاً عن زمان مفقود» عن الازهار فانه سيدهش ايما دهشة لحجم الباقةِ الكبيرة. فطريق سوان ريف من الليلج والزعرور البري، والزعرور البري بصفة خاصة هو الذي سيكون الزهرة التي تذكر مارسيل بكومبراي. والنوع الوردي العذب منها يوجد في الطريق الى بيت سوان، كما انها زهرة دينية أيضاً فان النوع الأبيض منها لا يزّين كنيسة سانت هيلير في كومبراي خلال المهرجانات فحسب، بل «تنتظم فوق المذبح نفسه بحيث لا تكون منفصلةً عن الاسرار التي تلعب هي دوراً في الاحتفال بها، ملقية بين الشموع والأواني المقدسة انساقها من الاغصان».

(طريق سوان)

أما طريق غيرمانت فهو مكسو بزنابق الماء وأزهار البنفسج. وصور هذه الازاهير ليست مقصودة للتزويق فقط، ذلك ان الحدث الذي يفتتح به طريق سوان يجري في حديقة، وحول هذه الحديقة تتبلور بقية الرواية شيئاً فشيئاً، اذ كل ذكرى تضيء شيئاً من المكان هنا، وشيئاً من الزمان هناك في وعي الراوي السائل حتى تكون كل

عناصره قد تجمدت وقويت. وهذه العملية التي يبدو عليها طابع الصدفة العجلة انما هي في الحقيقة مؤطرة باطار شديد المتانة والدقة. بينما يظهر كل من الشخوص وتتبدى كل من الامكنة والثيمات، مضيفة شكلاً لبنيان الرواية وكثافة لتلوينها. يستجمع معمار الرواية قوته وعنفوانه. وشكل الرواية مجهول على نحو غامض لدينا أول الأمر، وكل طبقة رقيقة فيه تضاف إلى طبقة أخرى وتبنى عليها مكونة في النهاية صخرة صلدة. ومن الصعب أحياناً ان يتعرف المرء على شكل الصخرة، ذلك انها مختفية وراء ازاهير اشكالها مثيرة للصور وعطورها متسلطة.

مثلما كان كعك المادلين المغموس بالشاي–وهذا هو بحد ذاته صورة لحديقة صغيرة لان الشاي يحتوي على ازهار الليمون المقوعة بالماء–هو الشراب السحري الذي ستنطلق منه كومبراي برمتها. فكذلك تكون حديقة العمة ليوني التي كانت حقيقية في الأصل. الأرض المثالية والربيع الدائم لطفولة الراوي.

لدينا ابتداء «ثلاث حدائق» الأولى تلك الملحقة ببيت العمة ليوني، والثانية الزعرور البري على امتداد طريق ميزيكليز. والثالثة زنابق الماء والبنفسج التي تعطّر نهر فيفون على امتداد طريق غيرمانت. وحول كل من هذه الحدائق الثلاث تتجمع الأسر الثلاث. اسرة

مارسيل واسرة سوان واسرة غيرمانت. وهذه الاسر هي كل كومبراي، وحول هذه الأرض السحرية التي يطرد منها الطفل بالطريقة التي طرد بها آدم من جنة عدن ولاسباب مشابهة- يبدأ كون بالاتساع، وهو كون سحري في تجسده مثل الجني الهارب من القنينة

ومهما يكن صغر حديقة العمة ليوني فانها مع ذلك تشتمل على الجثمانية[1]. ان طرق سوان لجرس بوابة الحديقة- وهو صوت سيظل يتردد خلال رواية بحثا عن زمان مفقود كلها- هذا الطرق يحمل معه صوت الكارثة إلى مارسيل. فهو يعني أنه سيرسل إلى فراشه مبكراً وان امه ستلغي قبلتها له قبل النوم، تلك القبلة التي كان الطفل يجد فيها كل امنه وهناءته. ومارسيل يحاول ان يرغم امه على ان تأتي لتقبيله بان يرسل لها ورقة بواسطة فرانسواز خادمة العمة ليوني المخلصة. وإذ لا يجد جواباً لورقته فهو ينتظر مرتجفاً لدى أحد منعطفات السلم كي يوقفها عندما تمر. وكان جوابها السلبي- ذلك لانها بعد كل شيء مهتمة بأن «تشفيه» من اعتماده المرضي عليها- يقابله على نحو يبعث على الدهشة لوم والده لها اذ يرى ان مارسيل يتألم فيقترح عليها ان تمضي الليلة في غرفة الطفل. ومارسيل

(١) الجثمانية: هي الحديقة التي اعتقل بها المسيح قبل صلبه، وهي ترمز إلى المكان المشؤوم.

يستسلم للنوم بينما تقرأ له أمه في رواية جورج صاند «فرانسوا لو شامبي».

هذا القسر، وهذه القبلة «اللاطوعية» تختم قدر مارسيل «فالتوريط» العاطفي انما هو الصورة السالبة لتصوير فوتوغرافي وهي سيجري تحميضها مرات عديدة. ذلك ان مارسيل وقد خلص نفسه من قلق واحد انما اورث ذاته مصادر أخرى. ففي طريق خضوعه من جانب امه يتعلم مارسيل من غير وعي ان العذاب هو الوسيلة التي يمكن له بها ان يحب (بفتح الحاء) وان الحب، ان اعطي مرة من غير عناء ولا مقابل، يمكن ان يعاد طلبه. فاذْ كان مارسيل عنيد الارادة فانه قد سمح لنفسه، وهذا أمر يوحي بالتناقض، ان تعاني من شللٍ في الارادة.

وهناك نقطة مهمة أخرى ينبغي ملاحظتها: وهي انه على الرغم من أنه كان بحاجة إلى حب امه فانه بواسطة رجل هو والده اتيح له ان يتسلم ذلك الحب. وهو اذْ كان يراقب سوان وامه وأباه في الحديقة من خلال نافذته، منتظراً أمه كي تزيح عنه عذابه. فانه يصير الجاسوس، المراقب الذي يكون موضوع حبه تحت الاشراف والمراقبة حتى يكون ما وجد ضرورياً امتلاكه على نحو غير معقول، خالصاً له. هذا ونحن نرى الازدهار التام لكل ما تعنيه هذه الحادثة

يُفَصَّل تفصيلاً كاملاً في حبه لالبيرتين، بعد خمسة اجزاء من الرواية، ولكننا هنا ونحن في البداية الأولى لها لدينا كل المؤثرات المتسارعة التي ستحدد حياة مارسيل العاطفية. لعدم وجود امان في الامتلاك المؤسس على القلق فينبغي تكرار الفعل مرات ومرات.. ليس الحب اختياراً ولكنه اعادة توكيد الامان بصورة لا أمل فيها، وان اعظم قوة يستطيع مثل هذا الحب ان يمتلكها هي توقف القلق. وتكرار هذه الشعيرة (أو الطقس) يشكل المفتاح السيكولوجي لشخصية مارسيل، حيث العذاب والحب متماسكان تماسكاً لا انفصام له أما جدة مارسيل فهي وان كانت تريد «شفاءه» من اعتماده، لا تملك القدرة على عدم منحه هذه الشعيرة الرمزية الضرورية لسعادته. وهناك أيضاً حقيقة عدم وجود شخص ثالث بينه وبينها يمكن لمارسيل ان يتنافس معه. ولهذا السبب من انعدام الاندفاع الخاص فان جدته، وليست امه، هي التي تمثل الحب الصادق الخالص خلال الرواية كلها.

منذ هذه الحادثة الأولى في الليلة التي امضتها ام مارسيل في غرفته، فاننا ننتقل إلى الوراء وإلى الامام في الزمان عبر سلسلة من «الحدائق» ومنها مشاهد على الأرض ومنها مشاهد على البحر– وكل واحدة منها مكان عذاب. وقصة غرام سوان بأوديت تتجمع خيوطها

لدى مارسيل من خلال احاديث الناس الاخرين وذكرياتهم. والعلاقة بين سوان واوديت هي الأرض المخصبة التي عليها ستنشأ شجرة حياة مارسيل الشعائرية. وكل منهما يصعد الاوهام الرومانسية التي ستؤثر على حياة مارسيل تأثيراً عميقاً. فمن خلال اوديت نراه يتصل بصورة خفية في صباه بشيات الحب والفن. وهناك ثلاث «صور» لأوديت تحمل تناقضاً فيما بينها. فمارسيل يلقاها لاول مرة في بيت عمه ادولف في باريس حيث كانت تعرف انذاك بكل بساطة على انها «السيدة ذات الرداء الوردي». وهو واع حينذاك بانها محظية الأغنياء ولو انه كان يكاد لا يعرف ما تعنيه هذه الكلمة. هو يعرف انها «سيئة» وانها طريفة، ومع ذلك يبدو عليها انها شبيهة كل الشبه بكل الاخرين وذلك فيما عدا طلعتها الفخمة واسلوبها الرفيع الذوق واناقة ملبسها. وبعد ذلك حينما يرى تصوير ايلستير لها تحت اسم «الانسة ساكريبان» حيث تظهر فيها بملابس رجالية، فانه يحار بشأنها مرة أخرى، وبعض السبب يعود إلى انه يعرفها من غير ان يتعرف عليها كل التعرف، وبعض السبب يعود إلى طبيعة الملابس الرجالية في الصورة ذاتها. وبين هاتين الصورتين تتدخل صورة أخرى: صورتها عندما شبهها سوان «بزيبورا» للرسام بوتيشيللي.

تمتلك اوديت منذ البداية الاثارة التي يحملها ما هو ممنوع، فهي توحي بالشر، خصوصاً وان ما كان يجعلها كذلك لم يكن مرئيا

لعيني مارسيل الطفل، ثم يصير لصيقاً بشخص جيلبيرت ابنتها خلال صباه. وحين يصبح شيئاً فشيئاً من ضمن حلقة اوديت، شاباً يقدم شغفه بصورتها بدلاً من شخصها بالذات، نرى مارسيل متشربكاً في التعقيد الموجود في ادوارها: فهناك دور المرأة «المتهتكة» في كومبراي، المرأة اللعوب التي لقيها في بيت عمه أدولف، ثم دورها زوجةً لسوان في باريس، ثم بوصفها ام جيلبيرت. واوديت هي تقطير ما يشكل النسيج الحيوي (البيولوجي) والاجتماعي معاً في الرواية. انها تشخيص سرّ جنسي، ثم انها تمثل الاناقة. وبروست يشكل حولها باقة عن طريق ربطها عبر الفطريقة بالأزاهير: فهناك حديقتها الصيفية، وزهور الكريزانتيم وزهور البنفسج ثم هناك ما عندها من زهور الاوركيد. ان حياة «محظية العلية» تعاش بصورة سرية، ولكنها سرية يكون أعظم تعويض فيها البذخ والترف، وبالنسبة لاوديت تكون الزهور ترفاً ورمزاً لما هو باذخ في الوقت نفسه. وفي توسيع رائع لهذا المجاز يمزج بروست هذه الوجهات المختلفة لأوديت في ملاحظة عامة حول العلاقة بين الازهار والأشجار والنساء:

«في الايام التي لم أكن منتظراً ان أرى جيلبيرت، واذ قد سمعت ان مدام سوان تتمشى كل يوم تقريباً بجانب طريق الاكاسيا، وحول البحيرة الكبيرة، وفي طريق الملكة مارغريت، فقد كنت غالباً

ما آخذ فرانسواز باتجاه غابة بولونيا. لقد كانت بالنسبة لي واحدة من تلك الحدائق التي يرى المرء فيها مجتمعة أنواعاً من النباتات... هذه الغابة كانت لدي حديقة المرأة، ومثل طريق شجر الآس في الانيادة وقد زرعت من أجل امتاع النساء بنوع واحد فقط من الأشجار كان طريق الاكاسيا في غابة بولونيا مزدحماً بجميلات ذلك الزمان الشهيرات.

«ومن بعيد... وقبل ان اصل طريق الاكاسيا، يجعلني عطرها، المبعثر إلى مسافة، استشعر انني اقتربت من الحضور اللايضاهى لشخصية نباتية، شخصية قوية وحنون، ثم، بينما كنت ازداد اقتراباً، فان الأغصان العليا لاشجار الاكاسيا واوراقها المتراقصة تراقصاً خفيفاً، في رشاقتها المتمهلة وفي خطوطها العامة ذات الطابع المغناج، وفي نسيجها الدقيق الحامل فوقه مئات من الازاهير المشابهة لمستعمرات مجنحة نابضة من الحشرات الغريبة...»

(طريق سوان)

وفي بيت اوديت، بعد زواجها من سوان «كان هناك على الدوام قريباً من كرسيها مزهرية ضخمة من الكريستال ملأى حتى حوافيها بازهار بنفسج بارما أو بازهار الاقحوان الطويلة الاوراق المبعثرة فوق الماء...».

(في ظل الصبايا المزدهرات)

في المقطع المذكور آنفاً هناك اشارة واحدة إلى الماء «البحيرة الكبيرة» ومما له دلالته ان يحدث في مشهد يربط حديقتين مهمتين معاً، ان نرى التجاور القصير نفسه بين ما هو نباتي وما هو بحري. انه المشهد الذي يحدث في الشانزليزيه حيث يتصارع مارسيل مع جيلبيرت. لقد رآها لأول مرة في حديقة سوان في تانسونفيل، إذ اشارت اليه من بعيد بان رسمت في الهواء «تخطيطاً على شيء من الفجاجة» وكان قد افترض انها تريد اهانته عن عمد، ولكن الاشارة كانت عنده ذات دلالة جنسية محددة. أما في الحديقة الثانية، الشانزليزيه، فاننا نقرأ هذا المقطع:

«امسكت بها اسيرة بين ساقي كأنها شجرة صبية كنت احاول ارتقاءها، وفي وسط اعمالي الجمبازية هذه، واذ كنت منقطع الأنفاس بسبب الارهاق العضلي وحرارة اللعبة، احسست ببضع قطرات من العرق تتصبب مني على أثر الجهد وكان سروري يعبر عن نفسه على نحو لا يمكنني من التوقف عنده لتحليله... وربما كانت هي على وعي غامض بان لعبتي كانت تنطوي على غاية أخرى غير تلك التي اعلنتُ عنها أول الأمر، ولكن وعيها كان أشد بهاتاً من أن يمكنها من أن ترى انني وصلت إلى تلك الغاية».

(في ظل الصبايا المزدهرات).

وبعد هذا المشهد مباشرة تحدث لمارسيل حالة من حالات

التذكر اللاإرادي ان الرائحة العفنة المنبعثة من مبولة الشانزليزيه تذكره بغرفة عمه في كومبراي. وربط الأرهار بالماء–الشانزليزيه بدورة المياه–بالحديقة الاخيرة والحديقة الأولى لا يجب ان تغيب دلالته عنا، ذلك انه من خلال عمه ادولف التقى مارسيل لأول مرة بأوديت كما ان اوديت هي التي جعلت في الامكان، من الناحية البيولوجية والاجتماعية، ان تنشأ علاقة بين مارسيل وجيلبيرت.

تحل محل صور الازاهير والنباتات في «طريق سوان» الصور البحرية في «في ظل الصبايا المزدهرات» وكل من هذه الصور معاً تتلاحم كنسيج فيما بينها خلال ما تبقى من الرواية كله. فلوحات ايلستير مفتاح لذلك. أما نبات الاسبرغس الذي تقدمه الخادمة فرانسواز والذي يصفه مارسيل وصفاً تفصيلياً في كومبراي، فانه يظهر من جديد في لوحة ايلستير المسماة «باقة من الاسبرغس» وفي لوحته الأخرى التي تصور الميناء في كاركاتوي، تكون صور اليابسة–المدينة والكنيسة والنتوء الأرضي الداخل في البحر–كلها مرسومة بألوان وأشكال مائية بينما يصور البحر كما لو كان يابسة. وان سهل طريق سوان ونهر فيفون في طريق غيرمانت يصيران متداخلين شيئاً فشيئاً على نحو متمهل.

تطفو زنابق الماء على نهر فيفون بمحاذاة طريق غيرمانت. وانبوب من الماء في بيت الاميرة دي غيرمانت يعيد لمارسيل لحظة من

«غرفة الطعام البحرية». في بالبيك: فاناء الماء الذي تحفظ فيه الازهار أو البحيرة وقليل من قطرات العرق ودورة المياه في الشانزليزيه كلها تقوم بربط الشانزليزيه بكومبراي العم ادولف واوديت وجيلبيرت. ثم ترتبط أكثر من ذلك بمكان الاستحمام في بالبيك الذي اعتادت البيرتين على الذهاب اليه.. وإلى هذا المكان يرسل مارسيل، بعد موت البيرتين، ايميه رئيس النادلين في الفندق، ليتحرى صلات البيرتين الشاذة. ولا يكون من الشطط في التفسير ان نقول ان هذه الصور تنبئ برحلة مارسيل وامه إلى البندقية. يربط بروست كل شيء بأسلاك رقيقة دقيقة ومثلما يستخدم كل من سوان واوديت كلمة «كاتليا» – وهي نوع من زهور الاوركيد – كشفرة ترمز إلى الفعل الجنسي، فكذلك تقوم زهرة اوركيد أخرى نادرة بانتظار ان تُلَقَّح بواسطة نحلة في باحة الدوقة دي غيرمانت في ذلك المشهد الطريف حيث يلتقي شارلو بجوبيان، اذ يقومان باداء شعائري محتوم مسبقاً كأي اداء في العالم البيولوجي الغريزي ويتعرف احدهما على ميول الاخر.

هذه الصور تنفتح إلى أكثر من ذلك. فليست غرفة الطعام في بالبيك وحدها بحرية اذ ان غرفة الطعام في ريفبيل بحرية بدورها. وإذا كان اداء ما في الاوبرا يتحول إلى مسرح تحت الماء لعرائس البحر فكذلك يكون الأكواريوم (الحوض المائي) هو المجاز المضبوط

الذي يستخدمه بروست كوصف لطريقة شارلو في الحياة:

«وهكذا عاش شارلو في حالة من الخداع، مثل السمكة التي تظن ان الماء الذي تسبح فيه يمتد إلى ما وراء جدار الزجاج في الحوض حيث تنعكس صورتها، بينما لا ترى قريباً منها...ظل الزائر الانساني المتمتع بمشاهدة حركاتها ولا الناظر المالك لكل السلطة عليها الذي يسحب السمكة، في لحظة محتومة وغير متوقعة، جارا اياها من غير وخز ضمير، من المكان الذي كانت تعيش فيه سعيدة ملقياً لها في مكان آخر».

(سدوم وعامورة)

بالبيك ذاتها «حديقة مائية» فمن جهة هي تواجه البحر، أما من جهة أخرى فتواجه الريف حيث تقع أراضي مدام فيردوران المسماة لاراسبيير وكذلك أراضي اسرة كامبريمير المسماة فيتيرن.

تتحرك الهة الحدائق نحو البحر، وام مارسيل، وهي إحدى كبيرات الالهة، تُنقل من إحدى الحدائق إلى مكان على البحر لدى نهاية الرواية وذلك عندما تقوم هي ومارسيل أخيراً بسفرة إلى البندقية. وحينما نصل إلى هذا المكان نكون قد عبرنا خلال كل علاقة نسوية في حياة مارسيل. وشخصية أمه تبقى بعدهن جميعاً.

عندما نصل البندقية نكون قد تحركنا أكثر من مسافة عظيمة،

اد انتقلنا من الازاهير والجداول في كومبراي إلى مدينة الماء الوحيدة في العالم. ولقد تحرّكنا إلى الوراء في الزمان، إلى تلك اللحظة المصيرية عندما زرعت البذرة في الأرض. ذلك ان نافذة على الطراز القوطي تشرف على القنال الكبير في البندقية تواجه نفس نوع المشهد الذي رآه مارسيل من نافذة غرفة نوم عمته في كومبراي.

سوان نوع من الشيطان (منيستوفيلس) لاواع بالنسبة لفاوست مارسيل. فعبْر سوان يقع مارسيل بغرام وهم المكان وبغرام فكرة الحب، ثم يقع في حب مهنة الفن. وسوان أكثر من معلم لمارسيل على اية حال. فاسم سوان بذاته يحمل جوهراً سحرياً: «الاسم الذي صار عندي قريباً من شيء اسطوري، اسم سوان—حينما اتحدث مع اسرتي، اشعر بالمرض من شدة اشتياقي لكي ينطقوه. ولم أكن اجرؤ على نطقه انا نفسي؛ ولكنني كنت اجرهم للكلام عن أمور تقود بصورة طبيعية إلى جيلبيرت وإلى اسرتها... وكل الاثارات الخاصة التي كنت قد اختزنتها في صوت كلمة سوان كنت اجدها مرة أخرى حالما ينطق بها».

(طريق سوان)

كان بروست قد خطط في الأصل ان يقسم «بحثاً عن زمان مفقود» إلى ثلاثة أقسام: عصر الاسماء وعصر الكلمات وعصر

الاشياء. ان السحر السابق للنطق في اسم سوان مثل الجرس الذي يرن معلنا وصوله إلى بيتهم، يرتبط بسوان الذي هو عالم قائم بذاته وكذلك يرتبط بالعوالم التي كان سوان يكشف عنها لمارسيل. ويعيد هذا الشعور المسحور نفسه في اسم «غيرمانت» ويلقي بسحره أيضاً على الأفكار المتعلقة بأمور مثل الرحلة والحب والمكانة الاجتماعية. انه الالتماع الضروري الذي يدرك مارسيل من خلاله سطح الحقيقة. في سوان يكمن تشخيص الانسحار وهو بهذا الاعتبار يشكل عصابة تمنع الرؤية، وكل الخداع في حياة مارسيل منسوج بشخص سوان. وهناك ثلاثة أسباب لذلك:

١ – سوان هو بذاته مصدر الم لمارسيل، لانه العامل المساعد المباشر، وان كان لا يعلم، لعذاب مارسيل ليلة ان امتنعت امه عن تقبيله قبلة النوم.

٢ – واذ احدث سوان الالم فهو مع ذلك قد عاناه بشكله الموازي له في علاقته مع اوديت.

٣ – يمضي مارسيل في تطبيق مثال سوان خلال حياته كلها، معيداً التجاريب الرئيسية التي عاناها سوان، ولكنه يتجاوز محدوديات حياة سوان بان يكتشف سر الزمان المستعاد وذلك بان يمنح نفسه لمهنة الفن.

سوان هو الحاج من غير ان يدري يراقبه المهتدي حديثاً لكن المستنير مارسيل الذي يسبقه في المسيرة. ان سوان هو مارسيل غير الكاتب، ومارسيل الكاتب هو سوان وقد تناسخ إلى هيئة جديدة. يتصرف سوان بوصفه امثولةً مجمدة في عالم الحب والمجتمع، اذ يلمح الانوار الباهتة لعالم مشبع بالانارات ويسمع الاصداء البعيدة لعالم هارب من الزمان. ومثل مارسيل في مشهد غرفة النوم فإن ارادة سوان تكون الدليل على ضعفه. انه يعمل ولكن ضد نفسه. وبعد اذْ رأى فراغ الحياة فهو لا يرى أي شيء آخر. ولعنة سوان الكبرى انه ليس فناناً فهو ذواقة للفنون. لقد لُعن بنفس الطريقة التي يُلعن بها في كتاب ديني من ليس مؤمنا ولكنه على الدوام قاب قوسين أو أدنى من الوحي ثم يموت من غير ان يعثر على الخلاص. هو انسان متعاطف ولكنه يكون من مسلكه دراسة لنا في مفهوم الخطأ. ومع كل ذلك فهو يقود قديساً إلى البرية–وباعطائه امثولة رديئة يخلصه من البرية–ولدى نهاية «الزمان المستعاد» اخر اجزاء الرواية، يذكر مارسيل التأثير الذي كان لسوان على حياته:

«لو لم يكن بتأثير سوان ما كان أبواي يوافقان على فكرة ارسالي لبالبيك، ولكن ذلك لا يجعله مسؤولاً عن الآلام التي أوقعها فيّ على نحو غير مباشر؛ فان هذه تعزى إلى ضعفي انا نفسي كما ان ضعفه هو كان مسؤولاً عن الالم الذي سببته اوديت له. ولكنه اذ حدّد لي

وحتّم عليّ الحياة التي وجب علي أن امضي فيها فقد استبعد بذلك كل الحيوات التي كان يمكن لي ان احياها. لو ان سوان لم يحدثني عن بالبيك ما كنت قد عرفت البيرتين وغرفة الطعام في الفندق وآل غيرمانت».

(الزمان المستعاد)

كل امرأة اغرم بها مارسيل-جيلبيرت واوريان دي غيرمانت والبيرتين-تنتمي إلى منظر أرضي خاص بها. تسافر جيلبيرت من حديقة سوان في تانسونفيل إلى الشانزليزيه، وتسافر الدوقة دي غيرمانت من ريف اسطوري ممتلئ بالقصور وانصاف الالهة الاقطاعية إلى قصرها في باريس بما فيه من حديقة تنتظر فيها نبتة نادرة نحلة تلقحها، وتسافر البيرتين من الشاطئ في بالبيك إلى حيث تكون اسيرة لديه في باريس. وكل واحدة من هذه الازاهير، وهي تبدو انها ثابتة في ارضها الأصلية، تتصاعد من جذورها وتنشر بصيلاتها التي تتعلق بها نحو اتجاهات متعددة. وحين يصير زائراً حميماً في غرفة جلوس اوديت، وصديقاً لسوان فانه يبتعد أكثر عن هدفه الأصلي وهو جيلبيرت. لقد ابتدأ محباً لجيلبيرت ولكن انتهى صديقاً للاسرة لا غير.

والبيرتين هي منذ البداية جزء من «العصبة الصغيرة». ومارسيل يقع في غرام تلك الجماعة من الفتيات على الفور، وهن

الصبايا المزدهرات. وإذْ استطاعت البيرتين ان تسبب له اعمق اللوعة فقد انتهت بأن أصبحت الفريدة في حبه بينهن. وهي أكثر، حتى من جيلبيرت، كائن غير ملموس، عديم الجوهر. جيلبيرت متنوعة ولكنها أقل من البيرتين انتشاراً. هناك جيلبيرت التي تذهب إلى حفلات الشاي، وجيلبيرت التي هي ابنة سوان، وجيلبيرت التي تلعب لعبة «الاسرى» في الشانزليزيه (ومن الطريف ان نذكر هذه اللعبة لان البيرتين، بعد ذلك بزمان، يشار اليها على انها الاسيرة) أما مع البيرتين فإن مارسيل يشد نفسه إلى لغز، متشكل من البحر والسماء احتفظت البيرتين على نحو لا يمكن فصله عنها، بكل انطباعاتي عن سلسلة من المشاهد البحرية... لقد شعرت انه كان بامكاني ان أقبل على خدي الفتاة هذه شاطئ بالبيك برمته (طريق غيرمانت) ولكنها مع ذلك بشرية بصورة معذبة اذ تقترب ثم تبتعد فجأة، انها لغز يستحيل حله، ذلك أنه سيكون في مثل ذلك سهولة ان يقال ان البيرتين تصير مشدودة إلى لغز مارسيل. والبيرتين ماكرة وملتوية ولكن في نوع الانعكاس اللا منتهي في المرايا المتقابلة يكون من المستحيل ان نعرف اين تنتهي صورة مارسيل لها واين تبدأ صورتها هي بذاتها. مع جيلْبيرت يحتفظ مارسيل بصورتها الاصلية بان يفصل نفسه عنها. أما مع البيرتين فانه يغوص في بحر ليس له أعماق يمكن ان تدرك. ان حبه لالبيرتين قد صار من شدة تلافيفه وحساسياته بحيث بدت البيرتين، مدفوعة بنوع من انفكاك اللولب

العكسي ، مقلدةً الموضوع الذي تراه مرسوماً في عينيه . تتحرك البيرتين في عالم بورجوازي ، تقليدي على السطح ، ولا يمكن الامساك به في حقيقته ، كما انه مشحون بالالتماعات المنحرفة–انه عالم فتيات الطبقة الوسطى اللواتي يمرحن على الشاطئ في بالبيك ، ثم يحتفين في الريف ، وهن يلعبن لعبة المطاردة التي سُمح لمارسيل في النهاية ان ينضم اليهن فيها كما فعل في لعبة «الأسرى» مع جيلبيرت من قبل . ولكن ما انضم اليه ليس مجموعة اعتيادية من الفتيات بل شبكة من الالهات الغامضات اللواتي يدخلن ويخرجن من هوية كل منهن إلى الأخرى ، انضم إلى الوعي المتحرك الذي يحدثه البحر والسماء ، وهما مع ذلك يعبقان برائحة النبات النفاذة :

«مثل ما يحدث مع الشجرة التي تينع ازهارها في فترات مختلفة ، رأيت في السيدات العجائز اللواتي يزدحمن على الشاطئ في بالبيك تلك البذور المتينة الصلبة والجذور الناعمة التي ستكونها هذه الفتيات عاجلاً أم اجلاً» .

(في ظل الصبايا المزدهرات)

من خلال الدوقة دي غيرمانت يصير عالم آل غيرمانت المشحون بالاسرار ، الذي كان متعذر الاختراق بصورة مطلقة ، شيئاً فشيئاً عالماً ممكن النفاذ اليه . وما يجري كشفه ليس سحر الاسماء والاحساب التليدة ولكن الاخفاق البشري والخداع والزهو . وهاته

النسوة الثلاث كن سراً شارداً حيما التقى بهن مارسيل لأول مرة ، ولكنهن تجري عليهن عملية صيرورتهن واقعاً حقيقياً بواسطة الزمان ، غير ان الحقيقة ذاتها موضع شك ذلك ان الانسان المدرك لها وهو مارسيل يتغير في الوقت نفسه مثلما تتغير الأشياء وتتناسخ تحت بصره .

هذه الغراميات الثلاثة ، ولو انها كلها مُخفقة ، تختلف فيما بينها في نواح مهمة . فمارسيل يترك جيلبيرت كما لو أن عذابه نتيجة حبه لها أعظم من طاقته على الاحتمال . وهو يحمي ذلك الحب بأن يرفض ايصاله إلى نهاية حاسمة . واذْ انتابه الشك فإن الشك يصير معه متسلطاً . ولم يدرك الا في اخريات حياته ان جيلبيرت كانت ممكنة الامتلاك . انها تعترف له انها كانت منجذبة اليه وذلك في النهاية الاخيرة للرواية . وإبان علاقتهما نراه ينسحب من أجل تقديس صورة حبه خشية المخاطرة باخفاقه . وفي ذلك الانسحاب نجد نسخة نرجسية تكاد تكون استمنائية للحب . ان صورة المحبوبة أو خيالها اثمن من حضورها الفعلي ، مثلما تكون صور الفانوس السحري التي تظهر جنيفييف دي برابان هي على الدوام المثال الذي تقاس به الدوقة دي غيرمانت . وهكذا يكون التصعيد المثالي للنساء– مثل التصعيد المثالي للاماكن– مناقضاً تناقضاً مدمراً لمعرفتهن . ومثل الطريقين حيث تصير الجغرافيا أمراً عقلياً ، نرى هنا الجسمانية والشخصية قد صارتا داخليتين . توجد جيلبيرت الحقيقية في داخل مارسيل لا خارجه . ومارسيل يحطم ويحفظ علاقته بها في الوقت

نفسه. ثم ان النسيان يصاحب الفراق ولكن العلاقة إذ لم تصل إلى أية قمة تشكل نسقاً لا واعياً لتلك العلاقات التي ستوجد في المستقبل مثلما تُثبّتُ دعائم الانساق العاطفية لمسلكه تجاه النساء وقد بدأت بامه. إذا كان في الامكان المطالبة بالحب على نحو قصدي فإن في الامكان أيضاً قتله على نحو قصدي.

توحي الدوقة دي غيرمانت بالحب عن طريق الرهبة، ذلك ان اسمها مثير وسحري. هي ليست شخصاً ينقلب إلى وهم مثل جيلبيرت، وليست وهما يتحول إلى شخص مثل البيرتين. انها ابتداءً كائن غير بشري. وبروست يقول ان حب شخص ما هو حب شيء آخر في الوقت نفسه، وقد تملكته في شخص الدوقة سلطة السيد الاقطاعي الذي ما يزال عضواً في العالم المعاصر—وهو عالم نخبة خاص بحيث يبدو لمارسيل كما لو كان في القرون الوسطى. وإذا كان قد وقع مع جيلبيرت في غرام اسطورة سوان فإنه مع الدوقة قد وقع في غرام مع تاريخ فرنسا. فليس هو ذكاؤها ونباهتها ولا طراز اناقتها ومشيتها وحركتها ولا مركزها ولا جمالها ما كان مهماً في نهاية المطاف، بل انها بالاسم الذي تحمله تجسد تاريخاً، وبوجهها وشخصها تمثل قوما، وبكلامها تستحضر امتداداً مكانياً وعصراً، أما في آدابها الاجتماعية فهي تجسد حضارة. وعلى الرغم من ان ذكاءها واناقتها ونبرة صوتها تدهش الجميع كما تدهشها هي نفسها، فانه بالنسبة لمارسيل، بعد غربلة الجواهر الاصلية وفرزها عن الكاذبة، هناك

صفة أخرى هي المهمة محافظتها، بالمعنى الحقيقي للكلمة، ذلك انه يوجد هنا النموذج الاصلي مشخصاً، لشيء جدير بالحفاظ عليه. والدوقة، أعظم سيدة في زمانها، وفرانسواز الخادمة، تشتركان في صفات مشتركة. فكلامهما وادابهما الاجتماعية اقطاعية، فالعبدة والسيدة تمتلكان مزايا تزداد دعماً بوجود كل منهما. الفلاحة ومالكة الأرض، وهما ما تزالان تعبقان برائحة الأرض، تزيد كل منهما في قوى الشخصية الأخرى. في رواية «بحثاً عن زمان مفقود» ليس هناك من سبب يجعل فرانسواز والدوقة تلتقيان وجهاً لوجه. ومع ذلك فهما تشتركان بأمور أكثر مما تستطيع اي منهما ان تتخيله. انهما عبارتان صارتا متفارقتين في واحد من مجازات بروست.

وفي العالم الاجتماعي لذلك الزمان تصير الدوقة دي غيرمانت شيئاً اخر مرة أخرى: انها قوية بسبب انها هي من هي، ولكنها أشد قوة لانها تعرف كيف تستغل نفسها. تحيا الدوقة دي غيرمانت حياة لا يستطيع مارسيل سوى تخيلها، ذلك لان هذه طريقته الرئيسية في ادراك الحياة بوجه عام، وبذلك تصير الدوقة دولاباً داخل دولاب. سيدة عظيمة تبتسم له في الكنيسة في كومبراي، فيتبعها عبر شوارع باريس ويتخيل شبحها ساكناً في الشوارع الصامتة بالثلج في مدينة الجيش في دونسيير.

ان ما يبحث عنه هو لغز التاريخ، سحر الشخص المعفو من

ان يكون بشراً. وبينما تصير الدوقة بشراً، فانها تفقد سحرها ويفقد التاريخ لغزه. (وبالطريقة نفسها تصير المهنة الدبلوماسية مضجرة لدى نوربوا ويغدو الطبّ سخيفاً لدى كوتار). ويتجسس مارسيل على الدوقة، منتظراً بمحاذاة الطريق الذي يعلم انها ستمر فيه. وكما فعل مع أمه ومع جيلبيرت، فإنه يراقب الدوقة. وما أن يأتي الوقت الذي يعرف فيه انه يراقب الدوقة حتى يكون مراقباً لشخصية أخرى.

البيرتين هي غرام مارسيل العظيم وفي وصف بروست وتحليله لعلاقتهما فان لدينا أكثر تشريح أصالةً ومغناطيسيةً ودقةً للحب المتسلط في تاريخ الرواية. وصورة البيرتين التي رسمها بروست هي الانجاز النهائي في نظرية الشخصية المتضمنة في الكتاب كله. ذلك ان الناس لا يكونون مختلفين بفعل الزمان بل يكونون مختلفين بين وقت واخر: والمراقب تمر عليه تغييرات مشابهة أيضاً. تبدو شخوص بروست كأنها تحضر حفلة تنكرية حيث يلبسون ثوباً ويخلعونه ليرتدوا ثوباً آخر ولكن المشرف على ملابسهم يغير هو أيضاً ملابسه في الوقت نفسه.

في الحفلة الكبرى الاخيرة وقد اقيمت لدى الاميرة دي غيرمانت (التي كانت من قبل مدام فيردوران) نراه يصف الانهيار والشيخوخة لدى شخوصه كما لو ان الزمان قد ألبسهم ملابس تنكرية متنوعة. وفي الحقيقة كانوا على الدوام يلبسون ملابس تنكرية، وكل

كشف لدى بروست يقع من زاوية تختلف اختلافاً قليلاً عن الزاوية التي سبقتها. انها العملية التي تخضع لها الشخصية ما يحدد ملامحها، ذلك ان الشخصية لا تظهر بادية للعيان الا في الزمان، وليس هناك من تحديد ولا تعريف آخر. فحتى شخصية ثانوية مثل ليغراندان تمثل هذه الحقيقة، إذ اننا حينما نراه لأول مرة نسمعه يحمل بشدة على النفاجة. وعندما نلقاه بعد ذلك نكتشف انه نفّاج بل في الحق نراه مشحوناً بالنفاجة. ثم عندما نراه اخيراً، بعد ان يكون قد دخل حي فابورغ سان جيرمان من خلال زواجه لابن أخيه، لا يعود مهتماً بالنفاجة ولا بالذهاب إلى الحفلات. لقد دار الدولاب دورة كاملة، فالاستغراق الذي كان له طوال حياته قد انفق نفسه في لا شيء. ولو اننا استطعنا تصور ليغراندان مراقباً من قبل راء آخر غير مارسيل في الازمان المختلفة من حياته فنستطيع ان نرى كم من النسخ التي ينسخ عليها ليغراندان يمكن ان تصنع.

كل هذه التناقصات، وكل دورات اللولب هذه، تصير منسجمة وعديمة التناقض في النهاية. لا تنطبق الواقعية في الرواية مع الواقع في الحياة، ذلك انها تفترض مسبقاً زاوية نظر مستحيلة–زاوية تفتقد الناظر. ان الحقيقة هي على الدوام حقيقية بالنسبة لشخص ما. وحالما تصير حقيقية، لا بد ان ينضم الناظر مع المنظر. وبروست يناهض الواقعية بصورة فعالة ويقدم البرهان النهائي

على ذلك. فبروست هو أكثر الروائيين صدقاً ونزاهة لانه يبيّن لنا لا ضآلة ما نعرفه عن الناس الاخرين فقط بل استحالة ان نعرفهم. انه ارتياب كان لنا دائماً ولكننا نكره ان نراه مؤكداً. والتوكيد لا يبعث الدفء فينا ولكنه مع ذلك توكيد لا نستطيع انكاره. وبروست، وهو السيكولوجي العبقري، يجعل المتناقضات تتخذ انسجاماً خاصاً بها، مثلما يستطيع تشيخوف في المسرح ان يظهر لنا كيف ان ما يبدو تافهاً عديم الصلة انما هو كامن في قلب ما هو مهم وخطير وان الخلط بين ما يبدو انها ملامح متضادة يؤدي وظيفة تشبه وظيفة المجاز، فالافعال التي هي غير متشابهة ولكن ممكنة الربط فيما بينها هي وحدها القادرة على خلق شخصية متكاملة من بين اشكال السلوك التي تبدو بصورة سطحية انها غير قابلة للتلاؤم فيما بينها. وقوة المجاز ليست وصفية فقط ولكنها سيكولوجية، فالصلة بين شيئين التي لم نكن واعين بها من قبل تغدو بادية للعيان عندنا نتيجة استخدام المجاز. وحتى اذا كان المجاز بعيداً في تكوينه بل حتى إذا كان بالغ التغريب فإننا نعلم على الفور مع ذلك اذا كان له رنة صادقة. وحينما يكون المجاز ناجحاً فان فيه فضيلتين: زيادة قدرتنا على التصديق بان رفض ان يجعلنا في جانبه على نحو هيّن والثانية انه يشحذ حسّ الاكتشاف عندنا. ان عداء مدام فيردوران للسامية يبدو متناقضاً مع مناصرتها لدرايفوس. وما ان ندرك انها تهتم بالقضايا الكبيرة حتى نفهم انها قادرة على الانتقال من درايفوس إلى ديبوسي من غير ان

يخزها ضميرها، وعند ادراكنا لذلك يزول التناقض. ومع ذلك فقد ساعد هذا التناقض في أن يجعل مدام فيردوران كائناً حقيقياً.

وشارلو يتحرك خلال رواية «بحثاً عن زمان مفقود» مثل تمثال متحرك يعاد نحته على الدوام. والاعادات لا تأثير لها على المطابقة مع الواقع. مرة واحدة فقط، لدى بروست، في الكشف عن شذوذ سان لو، رأينا هذا الاحساس الواثق بالطبيعة الاساسية للشخصية موضع ارتياب. ذلك ان بروست «يدفعه» علينا بصورة مفاجئة ولهذا لا نصدق به كل التصديق. وما نشعر به هناك هو هوسه بالكشف أكثر من صدق الكشف نفسه. وبهذا المعنى أي كون الشخصية مجازاً نجد البيرتين أكمل مخلوقات بروست.

من هي البيرتين؟ انها الحيوان الذي لا يمكن ان يعرف والذي يستدعي أفضل طاقات عقل مارسيل. وان أعظم عقل تحليلي في العالم يقف مكتوف الأيدي حين يقابل كلباً. وكان قدر مارسيل انه اراد ان يرى ما لا يمكن ان يرى: الحياة الجنسية لنبتة، التواريخ العاطفية لمخلوقات أعماق البحر، الدوافع التي تحرك الظلام. ومارسيل والبيرتين كاذبان التحما من غير امل معاً. وهي تسحره بان تكون بعيدة عن مدى ما يستطيع التحليل ان يصل اليه. ومن أجل ان يبقيها في بؤرة الرؤية ابتغاء محاولة أخرى وإذْ يغويه ما لا يستطيع معرفته، يقع في حبها.

البيرتين هي حساسية مارسيل وقد انقلبت من الداخل إلى

الخارج فصارت موضوعاً. أي تموضعت. والادعاء الأعظم في علاقتها يجيء من مارسيل. تحفظها أمام غيرته واكاذيبها وعدم استقرارها، كل ذلك يستحثه على أن يقوم بهجمة أخرى من هجاءاته. ويظل يقول «لو انني اعرف، اذن ساكون سعيداً» ولكن على وجه التأكيد لانه لا يعرف فهو يحبها. وكعالم مرتد ملابسه البيتية، نراه يرقب معملاً من الخدع والاكاذيب، وأعظمها هو انه موضوعي فيما يتعلق بالحقيقة. ومارسيل يستخدم البيرتين ليبعد عن نفسه حقيقة عن نفسه: انه ليس واقعاً في غرام البيرتين بل هو مغرم بما تحبه البيرتين.

وعلى هذا الاعتبار نراه يضفي عليها قوة وواقعية لا تمتلكها. البيرتين مدمنة على الالعاب وخصوصاً تلك اللعبة المسماة بـ «الديابولو» وهي مدمنة أيضاً على الملابس والسيارات والحلويات المتلجة (البوظة) والطائرات. وهي أبسط بكثير من مارسيل ولكنها أشد منه خداعاً. فأكاذيبه انما هي اكاذيب العقل أما اكاذيبها فهي اكاذيب الوجود العيني. في شخصية البيرتين يدخل مارسيل في صراع ضد نفسه ويمضي في معركة ليس لها ان تنتهي. وهي تجسد في ذاتها الجنسين معاً في شخصية واحدة وعلى هذا فإن في وجودها ذاته اعادة اداء مستديمة للعذاب الامثل الذي يعانيه الرائي (البصّاص). فالبيرتين هي مشهد النافذة في مونجوفان ومشهد الباحة الذي لعبه شارلو وجوبيان، هي هذه المشاهد تلعب مرات ومرات وإلى الأبد.

فليس عجيباً اذن ان تكون أشد خصائصها عمومية مثل قبعة البولو وملابس الماكينتوش التي ترتديها والطريقة التي تلعب بها على آلة البيانولا وتهاديها على الشاطئ، وكل مظهر جسماني لها - تتخذ كلها نكهة اولمبية. ويتمسك مارسيل بكل أثر من اثار وجودها الحقيقي لانه صنعها مثلما صنع الاغريق الهتهم: ذلك انه بحاجة على الدوام إلى ان يطمئن نفسه بانها ما تزال «هناك». البيرتين هي في الوقت نفسه كائن الهي في «حديقة المرأة» لدى بروست والشيطان في مركز الرؤية عنده ذلك انه يصفها بـ «الاهة الزمان العاتية» التي يضطر تحت ضغطها على ان يكتشف الماضي. وإذ بدأت بان تكون مع السر الحيواني صنواً له فقد انتهت متجلببة بغوامض الابدية.

وهناك الاهة انثوية أخرى في كومبراي وهي مالكة البيت العمة ليوني. ومثل مارسيل نراها تقوم بالنظر والمراقبة على الدوام. وهي بوصفها مريضة من مرضى الوهم، تظل ملازمة لفراشها يقوم على خدمتها وهمان شديدا التسلط: وهم مرضها ووهم شفائها منه. ومارسيل يرث منها أكثر مما استطاع هو ان يدرك في بداية الأمر. فالحب يصير عنده ظاهرة مشابهة لذلك فيتخذ الشكل الرمزي للمرض. ومثل العمة ليوني فان مارسيل يعاني من مرض لا شفاء له وهو الربو. وما أن شعر بالاختناق من عطر الازهار التي يحبها حتى حرمت عليه الحديقة إلى الأبد.

٣ – النوافذ

« أمدّني فضولي بالجرأة على درجات فذهبت إلى نافذة الطابق السفلي التي ظلت هي أيضاً مفتوحة ومصراعاها مزاحان شيئاً ما » .

(سدوم وعامورة)

بينما كان مارسيل ينتظر امه كي تقبله قبلة ما قبل النوم قام بالقاء نظرة على الحديقة من نافذة غرفة نومه. وهذه النافذة ستصير نقطة المراقبة، وتصبح شفافية أطول حياة من تلك التي تفصل بصورة اعتيادية كلا من الناظر والمنظور وإبان ذلك تجعل النظر ممكنا. النافذة لدى بروست انما هي من الوجهة السايكولوجية لوحة الرائي (البصاص). والصور العرضية لملذات الناس الاخرين تشبع حاجة مؤلمة لدى الرائي. وإذْ يضيف قوة من داخل نفسه لما يراه فان مارسيل يكون الضحية لما سوف يرى.

نحن نلتقي بالطريقة التي تستخدم بها النافذة على نحو فيه خفاء. في غرفة مارسيل في كومبراي، ينظر هو إلى التصاوير التي يظهرها الفانوس السحري وفيها غولو وجنيفييف دي برابان، والاخيرة هي من اجداد الدوقة دي غيرمانت وقد قامت أول الأمر باثارة الجزئيات التي ستتلاحم فيما بينها حول اسم الدوقة وشخصها. ويستطيع مارسيل، بتدوير مسلاط الفانوس السحري، أن يسلط شرائح الصور

على أي جزء من غرفته. وخيالاتها تصير في الوقت نفسه مقصودة ارادياً ومصنوعة.

وهناك ترابط دقيق النسج بين ألوان شرائح الفانوس السحري والالوان التي يستخدمها بروست في المشهد الذي يرى فيه مارسيل الدوقة لأول مرة في الكنيسة. في الشرائح ترتدي جنيفييف دي برابان زناراً أزرق، أما القصر وأما جسم غولو، وهو يتغلب على الموانع المادية، فهو يطفو على الجدران، وفوق مقبض الباب، مرتدياً عباءته الحمراء. ووجهه يوصف بانه شاحب. وفيما يلي جزء من مشهد الكنيسة:

«على حين غرة، وخلال قداس الزفاف، مكنني الشماس، بأن مال إلى جانب، من أن أرى، سيدة ذات شعر اشقر وانف كبير وعينين زرقاوين نفاذتين، جالسة في المصلى، وعليها شال متطاير من حرير بنفسجي اللون، ملتمع جديد ومتوهج، وكانت هناك بقعة صغيرة فوق زاوية انفها. وبسبب سطح وجهها، الذي كان أحمر...»

(طريق سوان)

ويتلو هذا المقطع هذه الرابطة الطريفة مع شرائح الفانوس السحري:

«لم نكن واثقين، حتى تلك اللحظة، مما اذا لم نكن ننظر فقط إلى انعكاس بؤرة نور من فانوس».

(طريق سوان)

وينتهي المقطع على النحو التالي:

«كانت عيناها زرقاوين مثل زهرة الونكة، بعيدتين كل البعد عن متناولي، ومع ذلك فقد كانتا مهداتين من قبلها لي، أما الشمس التي كانت تنفجر مرة ثانية من وراء سحابة تبعث على الخشية، مصوبة كل قوة اشعتها على الساحة ثم إلى داخل الكنيسة، فقد كانت تلقي وهجاً بلون ورد الجيرانيوم فوق السجاد الأحمر الذي فرش من أجل العرس، والذي كانت مدام دي غيرمانت تتقدم فوقه، بينما الشمس تغطي نسيجه الصوفي بمخمل وردي، بعنفوان من النور...».

(طريق سوان)

تشرق ألوان شرائح الفانوس السحري والزجاج الملون في النوافذ، وكلها صور منيرة تتعلق بالسلالة التي انحدرت منها الدوقة فجيلبيرت الرديء في الزجاج الملون وجنفييف دي برابان في الوان الفانوس—تشرق من خلال الدوقة دي غيرمانت. وهذه الألوان تشير أيضاً إلى سيولة ما يبدو انه ثابت مستقر، وإلى لا مادية

ما يبدو انه حقيقي. ومثلما يستطاع تركيز صورتَيْ غولو وجنفييف دي برابان على مقبض الباب في غرفة مارسيل، فان انوار الزجاج الملون لأجداد الدوقة تركز اضاءاتها الماضية عليها، متسامية بجسدها الطبيعي وجاعلة اياها—حسب رؤية مارسيل لها—شيئاً أكثر من فان. وصلة القربى بين شرائح الفانوس السحري وبين نوافذ الزجاج الملون انما هي من أدق وارهف ما في لوحة الوان بروست، ذلك انه من خلال «عدسات» النوافذ سيلحظ بروست اسراراً معينة من أسرار الحياة، وكل سر يلقي ضوءاً على ماضٍ غامضٍ لم يكن يفهمه، أو يعكس صورة ذات دلالة على المستقبل.

في مونجوفان، وخلال نزهات مارسيل منفرداً على طريق ميزيكليز، ينام خارج بيت الموسيقي فانتي. وعندما يستيقظ يرى أول مشهد من مشاهد الرعب في رواية «بحثا عن زمان مفقود» وهو مشهد اغواء الانسة فانتي لصديقتها تسبقه الشعائر السادية في البصق على صورة فانتي. وهذا المشهد يتلو المشهد الذي يتوق فيه مارسيل إلى اغواء فتاة فلاحة وهي فتاة ستكون نوعاً من امتداد الريف نفسه وتوسيع رقعته، فيها شيء من التجسيد للمكان ذاته، وستكون النذير أو البشير بالاماكن والمشاهد المسجونة والمتجسدة في هيئة جيلبيرت والدوقة والبيرتين. فما الغاية من هذا المشهد؟

هنا تؤسس علاقة خطيرة بين الجنس والفن ذلك انه من

خلال حبه لابنته ومن خلال شقائه الذي تسببه علاقتها المنحرفة، يتحول فانتي، الذي كان انطباعنا الأول عنه انه صانع ألحان ريفية، يتحول إلى موسيقي عظيم ومن باب السخرية ان تكون صديقة ابنته هذه بالذات هي التي تستنقذ سباعية فانتي الموسيقية للاجيال القادمة وذلك بان تستجمع، بجهد دقيق، المسودات المختلفة للنوطة التي تركها فانتي لدى موته. ومثل أوهام العمة ليوني فان هذه المرأة تصير في الوقت نفسه «سبباً» و«علاجاً» فهي بتحطيمها لحياة فانتي، تفتدي نفسها بان ترعى فنه وتحافظ عليه، وان جزءاً من عظمة فنه يعزى إلى وجودها ذاته. وهذا المشهد هو أيضاً التقدمة الأولى لثيمة الجسية المثلية في رواية «بحثا عن زمان مفقود» ومما له دلالته، ان سيكون من خلال نافذة ما أيضاً ان مارسيل يرى لقاء شارلو وجوبيان وتعرفهما بعضهما الاخر ونسق الاغواء الشعائري. وهذا الكشف الثاني يلقي نوراً آخر على معنى الكشف الأول.

هذان المشهدان، في مونجوفان وفي الباحة حيث يفتتح الجزء المدعو «سدوم وعامورة» — يرتبطان بأساليب عديدة، فضلاً عن انهما رؤيتان بينتان للانحراف الجنسي. يثير تلقيح إحدى زهور الاوركيد النادرة من قبل نحلة، وهي الحشرة الوحيدة القادرة على نقل الانخصاب اليها، الموضوع البيولوجي (الحياتي) المعاود المتعلق بمجاز الوردة وهو موضوع كامن في المشهد الأول، أي في رغبة مارسيل ان

يمتلك شظية أو كسرة بشرية من تراب ميزيكليز. كلا المشهدين يرى من خلال نافذة، وكل من المشهدين يتطلب حضور ناظر سلبي يكون وجوده غير معروف لدى القائمين بالمشهد. وبالنسبة لمارسيل، الشاهد المرغم لكلا المشهدين، فانهما أكثر من منظرين مثيرين للرغبات، ذلك انهما حدثان سيكون لهما اعمق الاثر في مستقبل حياته.

يلعب الجنسيون المثليون دوراً حيوياً خاصاً في رواية «بحثاً عن زمان مفقود» وهم اذ يشرفون على حدائق ولكنهم يتصرفون وراء نوافذ يمكن من خلالها مراقبة اسرارهم، يمثلون في الوقت نفسه لا معقولية العواطف البشرية وكذلك نزوات الطبيعة. ومثل زهرة الاوركيد النادرة التي تنتظر نحلة كي تخصبها في حديقة الدوقة دي غيرمانت، فان شارلو وجوبيان يمثلان أفضل تمثيل شكلاً نادراً من أشكال الوجود. وإذْ خُلقا من الحياة، ولكنهما لا يخلقان حياة، فانهما مع ذلك شكل من أشكال الحياة وُجد على الدوام. وإذا كانت الغريزة قد أصبحت ماكرة ملتوية في اختيار سوان لأوديت واختيار مارسيل لالبيرتين–وهما اختياران مضادان لنظرية الاحتمال ومضادان للعقل–فان اختيار شارلو لموريل مضاد للبيولوجية نفسها، إذا ما نظرنا إلى أن غرض البيولوجية (الحياتية) هو الانسال. ان استحالة العلاقات المثلية لدى بروست مفرغة بفعل حقيقتين اثنتين:

الضباب الأمومي المتغلغل الذي يرى من خلاله العلاقات الجنسية كلها، وكذلك حقيقة انعدام علاقة جنسية سوية ليست قسرية يمكن لها ان تشكل مستوى للمقارنة. إذا كان الحب نفسه مرضاً نفسياً في الأصل، ولكنه مرض قابل علىالتبوء في آثاره النهائية مثل ذات الرئة والكوليرا، فليس من المهم كثيراً كيف يكون مريضاً أي نوع من أنواعه. لدى بروست نرى الجنسيين المثليين على مثل شقاء الجنسيين الأسوياء.

لا يستطاع تمييز الجنسيين المثليين باية خصائص بيولوجية يمكن ملاحظتها من قبل رجل العلم. ولا يستطاع بالضرورة التعرف عليهم اجتماعياً بأي تصرف خارجي واضح. ولما كانوا سريين فانهم يمثلون خصائص السرية. وعندما يكون الجنسي السوي واعياً بوجودهم، مثلما وعى مارسيل ذلك في مونجوفان وفي حديقة الدوقة فان الجنسي المثلي يقوم بتذكيره دائماً بالطبيعة اللاواعية للجنس بوصفه جنساً وبتذكيره أيضاً بالقوة اللامعقولة للانجذاب الجنسي.

ومهما يكن بروست مقنعاً فان هناك نقيصة لامنطقية بصورة خاصة في الوظيفة البيولوجية والسيكولوجية التي يقوم بها الجنسيون المثليون في روايته: فهم اذ اختيروا استثناءات لايضاح نظرية عامة في الحب، فانهم كلما ازدادوا ايضاحاً لهذه النظرية وعرضها قلوا في كونهم استثناء.

يشكلِ الجنسيون المثليون جمعية سرية عنيدة. في حفلة الأميرة دي غيرمانت في الجزء المسمى «سدوم وعامورة» يكون الحاجب الذي يعلن اسم الدوق دي شاتليرو قد التقى به قبل بضعة أيام على انه سيد انكليزي. وهناك خادم لم يكن مدركاً لهوية شارلو يعرض ان يقدمه إلى الأمير دي غيرمانت وهو من أقارب شارلو بحيث لا يكاد يحتاج إلى تقديم. وشارلو نفسه الذي كان واحداً من أعظم المحكمين في المجتمع الفرنسي، ورجلاً يضع النبرة لمدنيّة بكاملها، ينتهي بمبغي للذكور ويضرب من قبل بغي ذكر (وان عدم تأثير الضرب المدفوع الثمن ليس سخرية تصنع سخرية أخرى، بل هي الجوهر الأخير المتعفن لمرض انتاب المثل الأعلى). وحتى هنا، (والضرب مدفوع الثمن ومرتب بموجب مساعدة شارلو الذي انشأ المحل لمثل هذه المناسبة فان التجربة لا تبعث على الرضى. ذلك ان البغي وهو من عنصر طيب، لم يكن قديراً على ان يقوم بصورة مقنعة بلعب دور الكراهية). ان الأخوة التي تجمع الجنسيين المثليين انما هي خيط أحمر يشد الشحاذ بالملك والسفير بالخادم. وان اللجوء إلى السرية لديهم ونفاق المجتمع بمثابة مرآتين متماثلتين، فكل منهما ينبغي ان تدعي بشيء ما والتخفي هو العامل المساعد لكليهما.

والجنسيون المثليون، وهم مجتمع داخل المجتمع، جذورهم تمتد في تناقض بيولوجي يكون على الدوام هدفاً للحكم الاجتماعي

مثلما ينبثق المجتمع بمعنى اوسع ، من مفهوم مغلوط للعلاقات الانسانية ويكون على الدوام تحت رحمة النقد الفردي. وتحدث اسرار الوراثة طائفة سرية ، أما جزافيات السلالات (ومن بعد ذلك جزافيات المال لان تربية الدوقة دي غيرمانت ليست أكثر مجانية من ملايين مدام فيردوران) فهي تقوم بانتاج معادلها الاجتماعي–وذلك المعادل هو عالم فابورغ سان جيرمان.

الجنسيون المثليون جماعة من الاقلية يدفعها الشعور بالذنب وهي تقوم بالذنب ، انما هم وفقاً لبروست ، مطرودون عن المجتمع فقط بسبب ان المجتمع يطردهم لغاياته الخاصة : فبقاء اية جماعة يعتمد على قدرتها في ابعاد الاخرين. في حفلة فيردوران الموسيقية في كاي كونتي ، يقوم البارون دي شارلو أول الأمر بابعاد مدام فيردوران وعزلها ، عن طريق استخدام للفظاظة معها ، عن أولئك الذين يراهم ارفع منها في المجال الاجتماعي. ثم تقوم مدام فيردوران نفسها بابعاد البارون دي شارلو بان تستعدي موريل عليه فيقوم الاخير بتقريع البارون علناً.

وفي كل حالة من هذه الأحوال تكون الاسلحة المستخدمة اسلحة اجتماعية : فهي اسلحة المكانة الاجتماعية والتفرقة الاجتماعية. وانها ملكة نابولي التي تنقذ البارون اذ تأخذه بذراعه وتقوده إلى خارج الغرفة. فنحن عدنا إلى حيث بدأنا : فالملكة قد وضعت مدام

فيردوران في مكانها المناسب.

لان الجنسي المثلي مرغم على اتخاذ دور اجتماعي مرور فهو، وهذا أمر يبعث على الاحساس بالتناقض، صورة مصغرة للمجتمع نفسه. فهو يولد الوضع السابق للتجمع الاجتماعي، أي الابعاد، وبوصفه عضواً في المجتمع، انما هو محاكاة ساخرة لآليات المجتمع. والتجمع الاجتماعي للجنسيين المثليين ذو أهمية خاصة لدى بروست لان نقطة اتصال عشوائية واحدة فقط بين الأفراد تكون ضرورية لتشكيل الجماعة. وهكذا يحدث في قضية درايفوس المعادل الاجتماعي لهذه العملية السايكولوجية. ففابورغ سان جيرمان والعناصر المعادية للسامية من الطبقة البورجوازية، وهي لا تلتقي بشكل اعتيادي في اهتمامات مشتركة، تجد نفسها في حلف قسري ولكنه حلف فيه منافع متبادلة. وعلى شاكلة ذلك لم يكن سوان بحاجة لغير غرامه المستعر تجاه اوديت كي يقع في حب آل فيردوران لأول نظرة بينما كانوا في حقيقة الأمر من نوع الناس الذين يمقتهم. والجنسية المثلية كبيرة الابانة هنا لانها تخلق الوضع الذي تكون فيه الاختيارات على أشد ما تكون فقراً: القسر السايكولوجي. فالجنسيون المثليون لا يستطيعون إلا ان يبعدوا ما ليس في قدرتهم على ضمه اليهم وهو الحب الاعتيادي. وعلى المجتمع ان يدعي انه هو أيضاً غير قادر على الاختيار. فالدوقة تختار من تريد في نطاق ضيق جداً من نطاقات

الاختيار فحسب، ولذلك يكون مهما بالنسبة لسمعتها واحترامها لنفسها ان تدعي وجود ميدان واسع للاختيارات والامكانيات : فهي ستذهب إلى هذه الحفلة لا تلك وتستقبل هذا الشخص بالذات لا ذاك ولكنها مثل الجنسي المثلي، محددة باختيارات مسبقة.

يشترك البارون دي شارلو مع سوان بميزة لم تمنح لغيرهما : فهما مراقبان (بفتح القاف) ولكنهما في الوقت نفسه امتدادان لشخصية المراقب (بكسر القاف) : فسوان هو الجنسي السوي السليم الجنسية لمارسيل المراقب (بفتح القاف) أما البارون دي شارلو فهو الجانب الاخر من الجنسية. وكل منهما يحتل بشكل تقريبي نفس المواضع، فسوان يسيطر على النصف الأول من الكتاب والبارون يسيطر على النصف الثاني. ونحن نستنتج هذا التقسيم في الشخصية من الحقائق التالية :

قضية سوان الغرامية مع اوديت ولو انها حدثت لسنوات عديدة قبل ان يولد الراوي، تشابه علاقة الراوي مارسيل بالبيرتين. وعلى الرغم من الاختلاف في الزمان، تدور كلا العلاقتين في بدايتهما على الحلقة المغلقة «لعشيرة فيردوران الصغيرة» وعند كل منهما تشكل ثيمة الموسيقي فانتوي لحناً دالاً معاوداً أما سوناتا فانتوي فهي تخص سوان وأما سباعيته فهي تتعلق بمارسيل ومما له دلالة أكبر ان الانساق النفسية متشابهة : فالطبيعة الغامضة للمرأة، والعذاب الذي

يحدثه غيابها أكثر من لذة حضورها ، هما اللذان يشكلان المفتاح لذلك الهوى. ويجري التبادل العاطفي في داخل الشخص المحب نفسه ولا يجري بين المحب والمحبوب. والغيرة هي التي تشحن القلب أكثر مما يملؤه الاشباع المتقابل. ويكون شعور سوان بالغيرة أشد حدة وعنفاً عندما يصير مدركاً بان اوديت كانت لها صلات مع بنات جنسها مثلما كانت لها صلات مع الجنس الاخر. وهذا الخوف من انحراف اوديت يصير أكثر مصداقية اذا ما وصلنا حكاية مارسيل–سوان بحكاية اوديت–البيرتين مما إذا جعلنا الأمر معزولاً ذلك انه ليس هناك شيء في بقية حياة أوديت أو في تاريخ غيرة سوان ما يجلو لنا هذه الظاهرة التي هي على شيء ما من المفاجأة. وما ان يحل الوقت الذي يتزوج فيه سوان من اوديت حتى لا يعود مغرماً بها ، ذلك لانها حررته من الغيرة ، وهي التي كانت موضوع تلك الغيرة وعلاجاً لها . ثم انها انتزعته من عالم فابورغ سان جيرمان الاجتماعي الذي كان ينتمي اليه من قبل. ولم يبق سوى حلم يقظة واحد من أحلام فابورغ سان جيرمان : الحلم الفنطازي الذي يراوده في ان كلا من أوديت زوجته وجيلبيرت ابنته تستقبلهما الدوقة دي غيرمانت (وكانت في زمان زواج سوان من اوديت تدعى الأميرة دي لوم) وتصبحان جزءاً من حلقتها الحميمية ، وكان ذلك حلماً من أحلام يقظة سوان حرم منه هذا الاخير ولم يتحقق الاّ بعد وفاته. وهناك غيرة من نوع أشد خصوصية تدفع مارسيل إلى متاهات

شخصية البيرتين–أي شكوكه في ميولها غير الطبيعية. غير ان مارسيل حين يعود من تلك المتاهة لا يعود فارغ اليدين، فقد كان قد ارغم خلال ذلك على ان يجوس مكتشفاً خلال متاهة نفسه هو، ولدى نهاية تلك المتاهة يتشكل الكتاب الذي نقرؤه. والبيرتين بدورها تنتزع مارسيل من عالمه الاجتماعي–وهي تخرجه منه اخراجاً اتمّ مما فعلته اوديت بحق سوان، ذلك ان أوديت لا تقوم بأكثر من الحلول محل مجتمع البورجوازية الصغيرة التي كان سوان يرتاده. أما البيرتين فهي اذْ كانت اسيرة سراً لديه مع اخفائه لها على انها ابنة عمه في الأحيان القليلة التي يخرجان فيها، فقد استغرقت كلّ شخصية مارسيل وجعلت ارادته تستنزف بفعل الانصراف لها انصرافاً كاملاً. ولم تعد الحياة الاجتماعية لدى مارسيل تحمل أيّ معنى.

وفي كلتا الحالتين تكون الاستحالة (استحالة الامتلاك التام) هي المحرك العظيم للحب. اوديت يجري تدجينها بالزواج والبيرتين تُسجن في بيت مارسيل وهما تحت المراقبة لا تعطيان ما لديهما من اسرار.

يتزوج سوان أوديت وهو في ارتياح التحرر منها، أما مارسيل فهو يعيش مع البيرتين في يأس الأسر. الا ان تحرر سوان ليس سوى تحرر خداع. وسوان ومارسيل يسيران في الطريق نفسه، وسوان يجتاز جزءاً من الطريق، لا الطريق كله، نحو الحقيقة. اذ ان سوان يخفق

من خلال نجاحه، إذ انه يخفق حين ينجح في الزواج من اوديت. أما مارسيل فهو ينجح عن طريق اخفاقه، إذ انه يخسر البيرتين ويكتب كتابه. وتظل رهافة عقل سوان ولطافة مدركاته من نوع رهافة هاوي الفنون الممتاز ولطافته، ولكنه يظل هاوياً مع ذلك. فالموت يخنقه بفعل السرطان بين الشخوص القميئة التي أمضى معها حياته والتي لم تحبه حباً حقيقياً. أما مارسيل فيبادل يسر الزمان المستعاد انتصار الفن. وهو لا يخلق عملاً من أعمال الهواة، مثل الكتاب حول الرسام فيرمير الذي لم يكمله سوان أبداً، أو يحيا الحياة التي كان فيرمير من المحتمل ان يرتضيها، وهو تسويغ سوان المحزن لحياته هو بالذات–ولكن مارسيل يخلق عملاً فنياً جديراً بفيرمير نفسه. (أي هذه الرواية التي نقرؤها).

وإذا كان سوان ومارسيل ضحيتين لنوع من الحب يخلق موضوعاته من داخل ذاته، جاعلاً التواصل الحقيقي والارتباط الصحيح مستحيلين، فان علاقة شارلو بموريل تمثل هذه الفرضية العامة نفسها. فالحب أمر رمزي غاية الرمزية، والمحب هو نصف استعارة بيانية تسعى على الدوام بحثاً عن صورتها المطابقة لها. ولا يجري اكمال الاستعارة مطلقاً لان الصورة المطابقة هي نفسها على الدوام. وفي الجنسية المثلية حيث يكون كل من جانبي الاستعارة هما نفس الشيء تقريباً، وحيث يكون هناك تكرار فعلي لكل من جسدي المحبين، فان هذه الصورة من الحب تعطي ايضاحاً قابلاً

على التصديق قبولاً استثنائياً.

في حب مارسيل لالبيرتين نعيد استكشاف تطور حب سوان لاوديت، ثم نقفز فوق سياج إلى الجانب الاخر حيث تقع أرض شارلو وموريل. ويكون الاستكشاف أعمق والدلالات أدق والاعماق أشد ارعاباً. ولكن البيرتين تبدو في جوهرها مكونة من جزء من اوديت وجزء من موريل كما ان مارسيل هو سوان جزئياً وشارلو جزئياً أيضاً.

إذا كانت النافذة شفافية ضرورية للبصاص (المتلصص النظر) فان القدرة على عرض الصور ضرورية لمن ينال متعته بنفسه. وحقيقة ان مشاهد جنسية حاسمة قد شوهدت لدى بروست من خلال النوافذ أمر يأخذنا إلى الوراء نحو المصباح السحري في صبا مارسيل. ومثل النافذة فان المصباح هو عدسة من العدسات، ولكنه على خلاف النافذة، يمسك باليد ويعكس صوراً. كما ان شرائح المصباح السحري تلقي ضوءاً أكبر عندما ندرك ان جنفييف دي برابان قد اتهمت بهتانا من قبل غولو بانها ارتكبت الخيانة الزوجية. وحتى صور الطفولة تلك التي تبدو بريئة كانت تنطوي على سر جنسي. فبروست يضمن مشهداً من مشاهد التمتع الذاتي تستخدم فيه صور النافذة والوردة والبرج:

«وا أسفاه، لقد كان من غير المجدي انني توسلت إلى حارس

زنزانة روسانفيل ... حينما كنت وانا في الطابق الأعلى من بيتنا في كومبراي ، ومن الغرفة الصغيرة التي كانت تعبق برائحة عروق السوسن ، أنظر إلى الخارج فلا أرى شيئاً سوى البرج مؤطراً في مربع النافذة نصف المفتوحة ، بينما كنت استكشف ، ببطولة النواهي التي يحملها المسافر وهو يغذ السير نحو اجواء مجهولة ، أو تلك التي لدى البائس المستيئس الذي يكون على حافة تدمير الذات ، وأنا مغمى علي من شدة العاطفة ، استكشف عبر حدود تجربتي الخاصة ، طريقا لم يسلك بعد ، وكان طريقاً اعتقد انه قد يقود إلى موتي ، حتى وصلت الرغبة منتهاها وتركتني مرتجفاً بين اعواد من الكشمش المزهر ، الذي كان زاحفاً إلى الغرفة من خلال النافذة ومتساقطاً حوالى جسدي » .

(طريق سوان)

والمعنى الجنسي للنافذة ليس مقصوراً على مارسيل . فعندما كان سوان يمضي لزيارة اوديت خلال الشهور الأولى من غرامها ، كان ينقر على نافذتها كاشارة اليها كي تأتي إلى الباب وتدعه يدخل البيت . وفي مناسبتين اثنتين حينما كان سوان يشك بان اوديت تخونه مع فورشفيل فان صورة النافذة ترد . تطلب اليه اوديت ان يضع في البريد بعضاً من رسائلها وواحدة منها موجهة إلى فورشفيل . وسوان يقرأ الرسالة من خلال الغلاف ويؤكد الشك بان اوديت كانت تخونه .

«وقف سوان برهة من الزمن هناك، وقلبه كسير محتار وهو مع ذلك سعيد، ناظراً إلى هذا الغلاف الذي سلمته اياه اوديت من غير تحرج، فإلى هذا الحد المطلق كانت ثقتها بشرفه، ومن خلال نافذة الغلاف الشفافة انكشفت له، مع التاريخ السري لحادثة كان يائساً كل اليأس من استطاعته معرفتها، شظية من حياة اوديت، منظوراً اليها من شق ضيق لامع محفور على السطح من غير معرفتها به. ثم ان غيرته تمتعت بذلك الاكتشاف، كما لو ان هذه الغيرة تمتلك وجوداً مستقلاً، عنيفاً في انانيته، ضارياً في التهام كل شيء يغذي حيويتها حتى اذا كان ذلك على حساب سوان نفسه».

(طريق سوان)

وبعد ذلك نراه يتطلع من خلال نافذة اوديت من أجل تدعيم مخاوفه واثباتها. وكانت النافذة المغلوطة فهو قد ازعج رجلين متقدمين في السن قاما بفتح مصراعي النافذة. وإذا ما كانت الصورة التي رآها سوان مؤطرة في النافذة ليست محملة بالمعنى الجنسي الذي توقعه أو الحدة الجنسية التي كان ينطوي عليهما المشهدان اللذين رآهما مارسيل، فان المشهد الذي رآه سوان هو منسجم مع السياق على الاقل، فسوان قد شاهد كائنين اثنين من جنس واحد مهما كان منظرهما مضحكاً أو سخيفاً في تلك اللحظة

حين يكون مشهد كائنين من جنس واحد مدعاة للارتياح لدى

سوان إذْ انه لا يرى اوديت منفردة مع رجل ، فإن مشهد كائنين من جنس واحد يشكل عذاباً لدى مارسيل. حينما يجري كشف صداقة البيرتين مع زميلة الآنسة فانتوي غير المسماة فان المشهد الذي رآه في صباه من وراء النافذة في مونجوفان يأخذ في الحركة والصور النائمة الساكنة تصير صورة حية. وانها قدرة البيرتين على جعل مارسيل يتعذب هي ما يحدد طبيعة حبه لها ، وان جنسيتها المثلية غير المرئية هي التي تشكل فحوى التحقيق الطويل التحليلي الذي تؤول اليه علاقتهما. ومارسيل يسعى نحو الأمومة في علاقته مع أمه ويسعى نحو روح الصبا الانثوي في علاقته مع البيرتين «... لقد كان حبي البيرتين ليس أكثر من شكل عابر لهيامي بروح الصبا الانثوي» (البيرتين التي اختفت). والرعب الخاص الذي تنطوي عليه البيرتين في عيني مارسيل يكمن في انها ليست الالهة المختارة البارزة للحياة من خلال رغبة عامة فحسب ، بل كذلك لانها منافسته الفعلية في هذه الرغبة بالذات «... كانت كل رغباتي تساعدني إلى حد معين ان افهم ماهية رغباتها هي..» (البيرتين التي اختفت) وهي تخونه لا بوصفه حبيباً فحسب بل كذلك بوصفه رجلاً مثلما خانته امه من قبل ، بمعنى أشد تعقيداً ، لا بوصفه طفلاً فحسب بل كذلك بوصفه ابناً. انها العلاقة العاطفية التي كانت لمارسيل مع امه ممزوجة بالمضمون الجنسي المثلي في مشهد مونجوفان هو ما يعطي البيرتين قوتها الخاصة. فما كان مارسيل يشعر به ويراه وهو طفل يعود صحيحاً كي يتملكه

بوصفه حقيقة – وهي حقيقة يريد ولا يريد أن يعرفها ، ذلك لأن لذته تشمل بالدرجة الأولى على قدرته على الشعور بالألم – وهذا ارتباط مباشر مع شارلو الذي هو مازوخي بشكل واضح ويحتاج في النهاية إلى أن يضرب وهو مقيد بالسلاسل كي يشعر باللذة الجنسية . فما الذي يشتمل عليه الاحساس بالألم اللذيذ لدى مارسيل؟ انه في عدم الاستطاعة – وذلك يكمن في مشاهدة ما يقوم به الآخرون ، أما مشاهدة طفلية كما حدث في غرفة مشهد غرفة النوم ، وأما جنسياً وحرفياً ، كما في مشاهد النافذة ، واما على نحو مجازي ، كما في غيرته المتسلطة في علاقته مع البيرتين.

ينظر مارسيل إلى حديقة مدام سوان الشتوية من خلال نافذة ، ومن خلال نافذة صالة الطعام في فندق بالبيك ينظر إلى البحر – وتلقاء زرقته يرسم أولى لوحة له بخصوص سان لو ، ومن أعماق ذلك البحر تبرز الالهة البيرتين (كما تبرز فينوس في صورة بوتيشيللي الشهيرة : المترجم) ونراه يحدق من خلال نافذة الممشى في الفندق الكبير ناظراً إلى الريف الذي تضم خضرته البعيدة لاراسبيليير ، ضيعة آل فيردوران ، وتلك المدن الريفية الصغيرة حيث تذهب البيرتين للقيام بجولاتها في مجال «الرسوم والتخطيطات» والتي تكون عند التأمل في الاحداث الماضية ، محطات الصليب الذي يعلق مارسيل عليه في تجواله كمفترس جنسي. ومن خلال نوافذ المطعم في ريفبيل يرى مارسيل حقيقة منتشية ، ومن خلال نافذة في ستوديو

الرسام ايلستير يرى البيرتين تتراكض. ومن خلال نظرة عبر نافذة غرفة سان لو يرى الشكل المنعكس لتل من التلال سيقوم بتلوين كل ذكرياته بشأن اقامته في دونسيير. وصور النوافذ تنتشر وتتكاثر في عمل بروست ونراها تشد إلى بعضها بعضاً شداً دراماياً بفعل ربط نهائي للنوافذ ونقاط استراق النظر.

وربط غرفة «الام» في كومبراي والنافذتين «ذاتي الجنسية المثلية» واحداهما في مونجوفان والأخرى المطلة على باحة الدوقة – يقدم توتراً بين موضوعين ويؤسس وشيجة بين عاطفتين يجري تقويتها مرة أخرى في تداع اخر بعد ذلك. ففي البندقية يصف مارسيل نافذة مخصوصة في الفندق:

«على الساحة تحول الظل الذي كان يمكن ان يلقى على كومبراي بواسطة ظلة بائع الاقمشة وستارة الحلاق واستدار لكي يصير ظلاً مركزاً على الارهار الزرق الصغيرة المتناثرة على اقدامه فوق صحراء من البلاطات التي تشويها الشمس وذلك بفعل الصورة الظلية التي تحدثها الواجهة ذات طراز عصر النهضة، وهذا لا يعني القول انه عندما تكون الشمس كاوية لم نكن مرغمين، في البندقية كما كنا في كومبراي، على انزال الستائر بيننا والقنال، ولكنها ظلت معلقة وراء الزهرة الرباعية والزخرف في النوافذ المصنوعة على الطراز

القوطي. ومن هذا النوع كانت النافذة في فندقنا وهي التي كانت أمي تجلس وراء اعمدتها تنتظرني، محدقة في القنال بصبر ما كانت تستطيع اظهاره في الأيام المواضي في كومبراي، أيام كانت وهي تضع في داخليتي آمالا لم يتح لها ان تتحقق قط، غير راغبة في ان تدعني أرى مقدار حبها لي. أما هذه الأيام فقد باتت مدركة كل الادراك ان بروداً بيناً من جانبها تجاهي لن يغير شيئاً وان الحنان الذى كانت تغدقه علي كان مثل تلك الاطعمة المحرمة التي لا يعود من المفيد منعها على المرضى بعد ان يصير من المؤكد ان شفاءهم ليس ممكناً. ويقيناً فان التفاصيل المتواضعة التي منحت فردانية معينة لنافذة غرفة عمتي ليوني، منظوراً اليها من شارع لوازو.. المعادل لكل هذه الأمور في هذا الفندق في البندقية.. فانها (أي امه) قد بعثت إليّ، من اعماق قلبها، حباً لا يتوقف الا عندما لا يكون هناك أي غذاء مادي يدعمه على سطح نظرتها المفعمة بالمشاعر، تلك النظرة التي قربتها مني أشد ما يكون القرب امكاناً، والتي مدتها قدما وراء شفتيها في ابتسامة بدت لي كأنها تقبلني فيها، داخل اطار وتحت سقيفة ابتسامة أشد خفاء وسرية تحملها النافذة المقوسة المنارة بفعل نور الشمس في منتصف النهار. لهذه الأسباب... فمنذ ذلك الحين، كنت كلما رأيت قالباً لتلك النافذة في متحف ما أشعر بالدموع تترقرق في عيني، وليس ذلك الا بسبب ان النافذة تقول لي الشيء الذي يلامس اعماقي أشدّ من ملامسة أي شيءٍ في العالم لها وهي تهمس بي

قائلة : اني اتذكر امك تذكراً جيدا».

(البيرتين التي اختفت).

فالتعادل بين نافذة غرفة النوم في كومبراي ونافذة البندقية، وكلتاهما مكانان اموميان مقدسان، يصير تعادلاً أشد اتضاحاً هنا.

وفي مشهد الرعب النهائي من رواية «بحثاً عن زمان مفقود» وهو مشهد تنعكس معانيه على الماضي عبر أربع شفافيات – هي نافذة البندقية، والنافذة المطلة على باحة الدوقة غيرمانت، ونافذة مونجوفان، ونافذة غرفة نوم مارسيل في كومبراي – نقف على هذا المقطع :

«سمعت طرقعة السوط، ويحتمل انه كان معبأ بالمسامير لان صيحة عذاب تلتها. ثم ادركت وجود ثقب جانبي في الغرفة يمكن اختلاس النظر منه وقد نسوا ان يسدلوا الستارة عليه. فزحفت بلا ضجيج في ذلك الاتجاه وانزلقت نحو الثقب فرأيت فوق الفراش، مثل برمتيوس مقيداً على الصخور، رجلاً يتلوى تحت ضربات السوط الذي كان معبأ فعلاً بالمسامير وقد أمسك به موريس، وكان الرجل المتلوي ينزف دماً وقد غطي جسده بالجروح التي تنبئ انه لم يكن يدعن لذلك التعذيب للمرة الأولى، وحينذاك وجدت ان الرجل الذي يتعذب أمامي هو المسيو دي شارلو».

(الزمان المستعاد)

كان ذلك المشهد مشهد الرعب النهائي لاسباب معينة. ذلك انه اذا كان مارسيل يقول من قبل «جحيمي هو بالبيك هذه برمتها» (البيرتين التي اختفت) فان هذه الرؤية الأخرى التالية للجحيم تتجاوز تجاوزاً غريباً ما هو شخصي وتدمج الخطوط الجنسية والاجتماعية ونبراتها في الرواية. فخلال التعتيم الذي جرى ليلاً لجأ مارسيل إلى بناية اتضح فيما بعد انها مبغى رجالي يديره جوبيان ويسنده شارلو. وانه في هذا المشهد تأكدت جنسية سان لو المثلية حينما يترك وراءه من غير احتياط صليبه الحربي في المحل الذي يديره جوبيان. ومشهد المبغى يتبعه على نحو مباشر قصف مدينة باريس. ان جنة حديقة العمة ليوني قد أدت، على مراحل لا محيد عنها، إلى رؤية من رؤى الجحيم التي هي من الناحية السايكولوجية نتاج الانحراف (المبغى)، ومن الناحية الاجتماعية أدت إلى رصاصة الرحمة المصوبة إلى طبقات أوروبا الحاكمة (قصف مدينة باريس). فالغناء والفساد وسوء الطوية والانانية والمرض–هذه كلها اتحدت في فعلين من أفعال العدوان: ضرب شارلو، وشارلو الذي هو نهاية المطاف في قرون من المدنية، ومحاولة تهديم مدينة باريس وهي المركز التاريخي والمادي لهذه المدنية ذاتها.

وليس من قبيل الصدف ان ثلاثة من أربعة شخوص رئيسيين ذكور يمثلون الارستقراطية الفرنسية في رواية بروست–وهم الأمير جلبير دي غيرمانت (الذي يمضي ليلة مع موريل في بيت للدعارة في

مانفيل) وسان لو والبارون دي شارلو–كلهم يصورون في موضع أو اخر على انهم يرعون البغايا من الذكور والشخص الوحيد من آل غيرمانت الذي لا يندرج تحت هذه الصفة وهو الدوق دي غيرمانت، يستبدل بذلك انغماراً استغرق حياته كلها في الخيانة الزوجية.

في الجزء المسمى «بالاسيرة» وفي لحظة من لحظات القلق العظيم، نجد مارسيل يشعر عما يلي:

«على حين غرة، وفي هدأة الليل، افزعني صوت كان في ظاهره لا أهمية له، وملأني رعباً، وهو صوت نافذة البيرتين اذ فتحت فتحاً عنيفاً».

(الاسيرة)

وهذا الصوت الذي كان في ظاهره عديم الأهمية، انما هو على أعلى الدرجات من الخطورة والاهمية. فهو صوت ينبىء بمغادرة البيرتين–وهو فعل اوقف ثم صرف النظر عنه ثم صار فعلاً حقيقياً، مثل رؤية مارسيل للكنيسة الفارسية الطراز في بالبيك، اذ انها شرقية في الخيال، واعتيادية في الواقع، ثم تصير فارسية جزئياً في حقيقة الأمر. ولكن بين فتح البيرتين لهذه النافذة، حينما قامت البيرتين باجراء الاستعدادات لمغادرتها، وهربها الفعلي، مضت هي ومارسيل في رحلة إلى فرساي. وإذْ سمعا هناك صوتاً لم يستطيعا تمييزه أول

الأمر تقول البيرتين «أنظر هناك طائرة في أعالي السماء»..

(الاسيرة)

انه في الفتح العنيف لنافذة ما في بيته هو نرى مارسيل يعاني توقع مغادرة البيرتين. ومثل النوافذ الأخرى نجد هذا المشهد يهيء المنظور لمفاجأة أخرى، فالبيرتين لا تفارق مارسيل فحسب اذ انها تغادر الحياة ذاتها. وهذه الصورة الخاصة بنافذة تفتح فتحاً عنيفاً والتي تملأ مارسيل «رعباً» متصلة اتصالاً ثيمياً (اتصال الموضوع) بمشهد المبغى الاسبق. وكل من هذين المشهد—لان مارسيل والبيرتين قد تشاجرا بشأن علاقتها باندريه—ينطوي على اكتشاف الانحراف، وهذه اشارة حقيقية أو رمزية للارستقراطية الفرنسية (آل غيرمانت، الصليب الحربي، فيرساي) ووجود طائرة (قصف مدينة باريس وملاحظة البيرتين بان الطائرة: عالية في السماء).

ومثل دق الجرس في بوابة الحديقة—وهو صوت يسمع في كل من بداية رواية بروست وختامها—تصبح غرفة النوم في كومبراي لحناً مكرراً معاوداً. انه يضيق حتى يصير «ثقباً لاستراق النظر» ويكون فعل ما لم يتصور من قبل فعلاً مرغوباً به الآن على كراهيته، محولاً صور الطفولة المنطوية على الاساطير والتاريخ والمنعكسة في فانوس مارسيل السحري وهو صبي، إلى رؤية مرعبة من رؤى الحب الجنسي.

٤ — الحفلات

« ذلك ان كل موت تبسيط للحياة بالنسبة لاولئك الذين يظلون باقين اذْ يعتقهم من وجوب ان يكونوا شاكرين ومن وجوب زيارة بعضهم لبعض ».

(الزمان المستعاد)

الكتابان اللذان يذكران أكثر ما يذكران في رواية بروست هما الف ليلة وليلة وذكريات سان سيمون حول حياة البلاط في عهد الملك لويس الرابع عشر في فرساي. فرواية «بحثاً عن زمان مفقود» تستقي غذاءها من قطبين متقابلين: احدهما كتاب يروي حكايات غريبة (يبرز فيها الجني من مصباح سحري مثلما برزت كومبراي من كوب شاي) وكتاب آخر هو التحفة العظمى في التسجيل الاجتماعي. في الجزئين المدعوين «طريق سوان» و «تحت ظل الصبايا المزدهرات» نكون في عالم من الفيض والأثمار من الداخل، أما في الجزء المدعو «بطريق غيرمانت» فان العدسات تستدير نحو الخارج. ذلك ان متطلبات العالم الخارجي يجري استقصاؤها وتحريها.

وصورة بروست للمجتمع تنطوي على الجاذبية واللماحية والرشاقة — وهذه كلها احجار الارتكاز للعلاقات المتمدينة. ولكنها كالحب تشبه صندوق باندورا (الذي حين يفتح تخرج منه كل أنواع الشرور). فتحت غطاء ذلك المجتمع، نرى وراء الغيرة والغموض والخداع، وحوشاً لا تقل عنها شراسة تتهيأ للقفز وهي: النفاجة والكذب والحماقة. ومما يدعو إلى العجب ان بروست بعد ان توصل

إلى مثل هذه النظرة القاسية بشأن المجتمع ، استطاع ان يعيد بناء السحر الكامن فيه ويشكله من جديد. فنحن نقاد إلى اعماق المتاهة الاجتماعية ، وقد غشيت ابصارنا بفعل الانوار والاحاديث وتلألؤ الجواهر. ولدى نهاية المتاهة نجد طريقاً لا يفضي إلى شيء : فالمجتمع لا يعود قادراً على تقديم ما يشبع ويرضي أكثر مما يستطيعه الناس الذين يصنعون ذلك المجتمع.

هناك ثلاث مجموعات اجتماعية يدقق بروست النظر فيها : البورجوازية والارستقراطية وخدمهم. والبورجوازية مقسمة إلى الشخصيات الريفية في كومبراي والاغنياء المحدثين في باريس عصبة فيردوران ، والبيروقراطيين أمثال بونتان والمغامرين الصاعدين الذين كانوا بروليتاريين في الأصل أو كانوا من الطبقة الوسطى أمثال موريل واوديت. أما الارستقراطية فتتكون من النبلاء والأسر المنحدرة عن الملوك ، وهذه الطبقة لا تنطوي على امتياز مهم من أجل اهداف بروست في هذه الرواية. أما الخدم فتمثلهم بالدرجة الأولى فرانسواز ولكن تمثلهم أيضاً سيلست الباريه (وهي خادمة بروست في الحياة الحقيقية وقد جعلها شخصية في روايته وربما كان فعله ذلك من أجل تفريقها عن فرانسواز) ومن الخدم أيضاً نادل الدوق والدوقة دي غيرمانت وخادم شارلو ، ونادل عائلة مارسيل ، ومجموعة من «قطيع» مجهول الاسماء ويشتمل على البوابين والخادمات والسعاة

والسواق والبستانيين والحوذيين الخ... وبين كل هذه الشخوص لا يرسم رسماً عميقاً سوى الخادم فرانسوار.

والحفلات تشكل الطريقة الرئيسية لدى بروست في عرض السلوك الاجتماعي، فهي مثل الاشكال المعينية في وسط الاحلام المراهقة والتحليل النفساني والتأمل الميتافيزيقي وكلها تكون الجانب الأعظم من الكتاب. وكل واحدة من هذه الحفلات ذات الأشكال المعينية انما هي قطعة صلبة من الملاحظة الواقعية والساخرة، وهي تتقابل تقابلاً حاداً مع بروست «الداخلي». وهناك مناسبات اجتماعية لا تحصى متناثرة خلال رواية «بحثاً عن زمان مفقود» وبينها ثمانية يجري الحديث عنها على نحو مطول إلى حد كبير. واثنتان من هذه المناسبات تقع خلال ملاحقة سوان الحبيبة لاوديت، أما الست الاخريات فتتصل براوي الرواية. وهذه الحفلات المناسبات تقع بالترتيب التالي:

سوان:

عشاء في بيت آل فيردوران.

(طريق سوان)

حفلة مسائية في بيت مدام سانت أوفيرت.

(طريق سوان)

مارسيل :

حفلة استقبال فيا بعد الظهيرة لدى مدام فيلاباريسي.
(طريق غيرمانت)

عشاء لدى الدوقة دي غيرمانت.

(طريق غيرمانت).

حفلة استقبال مسائية لدى الأميرة دي غيرمانت.

(سدوم وعمورة).

حفلة عشاء في راسبيلير (وهي ضيعة آل فيردوران الريفية).

(سدوم وعمورة).

حفلة موسيقية في كاي كونتي (وهو بيت آل فيردوران في باريس.)

(الاسيرة).

حفلة استقبال لما بعد الظهيرة لدى الأميرة دي غيرمانت.

(الزمان المستعاد).

وحفلات اولئك الذين هم ليسوا من آل فيردوران– وهي لا يمكن ان تدعى حفلات آل غيرمانت تماماً ذلك لان مدام سانت

اوفيرت ، وهي المضيفة للحفلة الأولى ، لاتنتمي إلى تلك الاسرة الباهرة ، اسرة غيرمانت – هذه الحفلات تصعد السلم الاجتماعي صعوداً ذا نظام محدد : سانت اوفيرت ، فيلاباريسي ، الدوقة دي غيرمانت ، الأميرة دي غيرمانت . وهي تشير مرة أخرى إلى ان مارسيل وسوان وجهان لشخصية واحدة ، لان هذا التصاعد فيه مغزى اجتماعي داخل تركيبة الرواية والحفلة الأولى ، في بيت مدام سانت اوفيرت ، يحضرها سوان ، بينما الحفلة الثانية ، في بيت مدام فيلاباريسي ، فيحضرها مارسيل .

وفي حفلة الاستقبال الاخيرة لدى الأميرة دي غيرمانت وهي التي تختتم بها الرواية نجد ان الأميرة ليست سوى مدام فيردوران (التي تزوجت في النهاية من الأمير دي غيرمانت) وهي المرأة الشبيهة بالقرد المثابر اذ صعدت السلم الاجتماعي درجة فدرجة . وهكذا فان الادعياء من الطبقة الوسطى والارستقراطيين المدعين ، وقد صاروا جميعاً لا يستطاع تمييزهم بعضهم عن بعض ، قد وضعوا ايديهم بعضهم ببعض في رقصة مقابرية رهيبة اخيرة .

والغيرة هي العاطفة المسيطرة في الحب اما النفاجة فهي العاطفة المسيطرة في المسرح الاجتماعي . والشخصية الأشد تحرراً من العاطفة الأولى تجعل في الامكان ، وهذا مصدر المفارقة الساخرة ، تمحيص بروست الوافي الشافي للعاطفة الثانية وهي عاطفة النفاجة الاجتماعية .

وهذه الشخصية المتحررة تماماً من الغيرة هي جدة مارسيل ، وهي عن طريق مفاجأة بروستية نموذجية ، تسهل مهنة مارسيل في المجتمع بان تقدمه إلى مدام فيلاباريسي في بالبيك. ومدام فيلاباريسي بدورها تقدم مارسيل إلى كل من سان لو وإلى البارون دي شارلو. وتشترك جدة مارسيل في مفارقة ساخرة أخرى : فهي على الرغم من وضعها لقدمي مارسيل ، دون ان تدري ، في الطريق المغلوط ، فانها هي بالذات التي يستقي منها مارسيل تلك القيم الاخلاقية التي يستطاع بواسطتها الحكم على المجتمع في نهاية المطاف. ولدينا ، مرة أخرى ، الفكرة المشحونة بالنقائض بشأن ذلك «السبب» وذلك «الشفاء» الممزوجين معاً. وفي هذه الحالة ليسا هما صفتين مزدوجتين لمزاج معين بل هما مفارقة ساخرة جاءت بها الظروف. فجدة مارسيل تظهر انعدام ادعائها الاجتماعي بان لا تقدم نفسها من جديد إلى مدام فيلاباريسي وهي التي كانت معها في المدرسة حين كانت صبية. وانها المدام فيلاباريسي التي تسعى اليها سعياً وبذلك تجعل «العدوى» الغيرمانتية أمراً ممكنا بالنسبة لمارسيل.

وجدة مارسيل هي المركز الاخلاقي في رؤية مارسيل الاجتماعية. فهي الكائن الانساني الوحيد في رواية بروست الذي في مقدوره ان يشعر بالحب الانساني والذي لا تجرى عليه تبديلات أو تحولات في الشخصية خلال الكتاب كله (فيما عدا التحول الذي يسببه تسبيباً محتوماً اقتراب موتها). انها مؤشر الطريق الذي

لا يتزحزح في تلك البرية الاجتماعية. وهي اذْ لم تكن ساخرة ولا مائعة عاطفياً، فانها محور الطيبة الذي تدور حوله العفاريت والعمالقة والوحوش فلا يؤثرون فيه. أما والدة مارسيل فتختلف عن جدته بطريقة معينة، وذلك من وجهة نظرنا نحن أكثر من وجهة نظره هو، فهي مشغولة باسباب مرضه. غير ان هناك غموضاً عظيماً يظلل الموضوع. فبعد موت الجدة، أريد للام ان تأخذ صفات امها المتوفاة، فهي تحمل حقيبتها وترتدي فراء يديها وتقتبس من أقوال الكاتبة مدام دي سافيني، أما حبها لمارسيل فلا يصير محدّداً بسبب الاهداف العلاجية التي كانت تراعيها من قبل. فوالدة مارسيل تظل محتفظة بذاتيتها المستقلة حتى تموت الجدة. ثم بعد ذلك يكون لديها واحد من التحولات البروستية التي تجري كأنها تحري في المرايا. إذ تصبح الأمُّ معتمة الظلال بطريقتين اثنتين: بفعل التبادل في طبيعة شخصيتها وكذلك بفعل الانتقال في وظيفتها ضمن المخطط الكلي للرواية. ففي السابق كانت هي التي أسست السابقة العاطفية التي تمركزت عليها علاقات مارسيل التالية. فقبلة ما قبل النوم التي منعتها عنه وهو طفل ثم منحتها له تتكرر في علاقة مارسيل بالبيرتين التي ترفض تقبيل مارسيل لها في بالبيك ثم تقبله بكل ارادتها في باريس على نحو يفاجئه. ونراه ينفق وقتاً طويلاً للتفكير في أسباب هذا التحول، ولديه تسويغ معقول ينتسب إلى ماضيه حين قام بكل ذلك التحليل والتفكير بشأن البيرتين. وفضلاً عن ذلك فان في تردد

مارسيل في مغادرة البندقية حيث يدع والدته تغادر وحدها ثم في اللحظة الاخيرة يرافقها، نرى تكراراً لشكّه المستحوذ بخصوص البيرتين. فوالدة مارسيل تفقد بلا وعي منها «الجانب الالبيرتيني»، المعلن من شخصيتها في مكان ما من منتصف الرواية وتتحول إلى الشخصية اللاجنسية التي كانت عليها جدته. ووالدة مارسيل ثنائية التكوين فهي احياناً تتوهج بالتأثير العاطفي الذي تحدثه البيرتين وفي أحيان أخرى تعكس التأثير الطيب الذي كانت تحوزه الجدة.

وجدة مارسيل لا تمنح قيمةً الا للامتياز الشخصي. فالطبقات الاجتماعية تلاحق المصالح المكتسبة لمجتمع مقننٍ تقنيناً طبقياً، وهذه الطبقات تحمل عديداً من اساءات الفهم بشأن بعضها بعضاً. واسرة مارسيل لا تفكر بسوان الا على انه جار لهم في الريف متزوج من امرأة «سيئة السمعة» ادنى منه في المستوى بحيث، ان والدة مارسيل، وهي امرأة رقيقة حقاً، ترفض لقاء زوجته اوديت. أما ان يكون سوان صديقاً للبرنس اوف ويلز (ولي عهد بريطانيا) وصديقاً حميماً لآل غيرمانت فامر لا أهمية له عند اسرة مارسيل. وهو أمر لا يجري الاعتراف به أو تعرفه من قبلها، بحيث يتقلص في نظرها إلى «صعود السلم الاجتماعي». فنظرة مجتمع كومبراي هو على مثل التصلب الذي كان اعليه المجتمع الهندوسي في الهند قبل القرن العشرين. فالناس يولدون في مواقع ثابتة لا يمكن تغييرها الا بفعل «مهنة رائعة باهرة» أو بفعل «زواج جيد». وسوان لا يبدو انه يحوز

مهنة ما كما انه أجرى لنفسه زواجاً شنيعاً. فهو في أعين كومبراي ابن سمسار مالي غني وسيظل كذلك إلى الأبد.

وفكرة اوديت بشأن العالم الزاهي الأنيق تنحو نحو «الاماكن الأنيقة» حيث يجتمع الناس «الباهرون الأنيقون». وهذه فكرة لا تختلف كثيراً عن الفكرة المعاصرة بحق «مجتمع المقاهي الزاهية». وانها نسخة مغلوطة عنها–إذا بدأنا بها على الأقل–ذلك انها تميل إلى أن تكون صحيحة لا بسبب حصافة اوديت ولكن سبب غباء الفروقات الاجتماعية بحد ذاتها. ذلك انها سوء فهم ساذج لحقيقة بالغة التعقيد. وعندما شرعت اوديت في الاستقبال في «صالونها» فقد كان الكاتب بيرغوت هو المحفز الاجتماعي الوحيد لها، وانه حول هذا الكاتب بالذات أخذ الموظفون المدنيون وزوجات البورجوازية العالية والبيروقراطيون يتحلقون.

وأعظم اساءات الفهم بين كل سوء الفهم انما هي الافكار التي تمتلكها الطبقة الوسطى والطبقة الارستقراطية بحق كل منهما. فكل منهما على الدرجة نفسها من البعد عن الحقيقة:

«تسعة اعشار الرجال من أبناء فابورغ سان جيرمان يبدون للناس الاعتياديين من الطبقة الوسطى على انهم ليسوا أكثر من ماجنين سكّيرين (وذلك امر صحيح اذا ما نظرنا اليهم فرداً فرداً) بحيث لا يستطيع شخص محترم ان يحلم بدعوتهم إلى العشاء. والطبقة

الوسطى تحدد موازينها في هذا المضمار تحديداً جدّ عالٍ، ذلك لان نقائص هؤلاء الناس لا يمكن أبداً ان تمنعهم من ان يستقبلوا بكل دلالة من دلالات التكريم والاحترام في البيوت التي قد لا تستطيع الطبقة الوسطى ان تدخلها مطلقاً. وهؤلاء الارستقراطيون يؤمنون ايماناً صادقاً بان الطبقة الوسطى تعرف هذه الحقيقة معرفة حاسمة بحيث انهم يتكلفون بساطة حين يتحدثون عن شؤونهم الخاصة ويتخذون نبرة تزري باصدقائهم حين يتكلمون عنهم... وذلك كله يجعل سوء التفاهم كاملاً تاماً...

«... وهذان العالمان يتخذان نظرة فنطازية غريبة عن الواقع بشأن كل منهما مثلما يتخذ سكان مدينة تقع لدى إحدى نهايتي خليج بالبيك بشأن سكان المدينة الواقعة في النهاية الاخرى: فمن ريفبيل يمكنك ان ترى ماركوفيل دوركيوز فحسب ولكن حتى هذه الرؤية رؤية خدّاعة، ذلك انك تتصور ان في الامكان رؤيتك انت من ماركوفيل بينما في الحقيقة تكاد تكون روائع ريفبيل محجوبةً عن النظر احتجاباً تاماً».

(في ظل الصبايا المزدهرات).

وما من أحد من هذين العالمين يبقى بعد تدقيق بروست النظر فيه وتمحيصه. ففي مناقشته لعالم الطبقة الوسطى لاسرة بلوخ يقول «إذا كان الناس في المجتمع يحكم عليهم بموجب معيار ما (وهذا أمر

بالمناسبة سخيف)، ووفقاً لقواعد كاذبة ولكنها ثابتة... ففي التقسيمات الثانوية لحياة الطبقة الوسطى، من جهة أخرى، تتحول حفلات العشاء والحفلات العائلية. وتستدير على أناس معينين يطلق عليهم انهم صحبة جيدة وأناس ممتعون، والذين هم في «المجتمع» لا يمكن ان يحظوا بأمسية ثانية. وفوق ذلك ففي مثل هذا الجو حيث القيم الاصطناعية للطبقة الارستقراطية غير موجودة، تحل محل تلك القيم المصطنعة تمايزات أشدُّ منها سخفاً وغباء».

(تحت ظل الصبايا المزدهرات».

وتؤثر الادعاءات الاجتماعية على الطبقة الارستقراطية بالدرجة نفسها التي تؤثر فيها على الطبقة البورجوازية، مع احتراز واحد يشكل سان لو بموجبه المثل الرئيسي: وهذا الاحتراز هو ان الارستقراطيين لا يهدهم الخوف من ان ينظر اليهم على انهم الادنون لان هذه الفكرة وهذا الخوف لا يحصلان لديهم ولا يرد إلى اذهانهم مطلقاً. (وعلى غرار ذلك فانه عندما يسأل مارسيل شارلو لماذا تحتل مدام فيلاباريسي وهي من آل غيرمانت، مكانة أدنى في المجتمع، فان البارون دي شارلو يسيء فهم السؤال ويناقش مشكلة زواجها من رجل أقل نبالة منها نفسها. فهو يبدو غير مدرك لمكانتها الأدنى بالمعنى الذي يقصده مارسيل، وأفضل ما يوصف به ذلك بكلمة «فات اوانها». أما بالنسبة للبارون دي شارلو فانها من آل غيرمانت

وهي في الوقت نفسه عمته. وهذان امران كافيان كل الكفاية.

ومن جهة أخرى فان التنوع والحيوية الموجودين لدى النماذج التابعة للطبقة الوسطى اشد بعثا على الثناء من ذلك النوع من التماثل الجسماني المادي الموجود لدى الارستقراطيين الذين يكادون ان يكونوا جميعاً من القبيحين إلا إذا استثنينا منهم آل غيرمانت. وفي حديثه بشأن «العصبة الصغيرة» من الفتيات في بالبيك يقول مارسيل:

«ان صرافي النقود الدهاة الذين خرجت من خاصراتهم هاته الفتيات الشبيهات بالالهة ديانا (ربة الصيد والعذرية) هاته الحوريات اللواتي برزن إلى الوجود قد ابدين لي اباءهن على انهم أعظم مقالع الرخام طرا».

(تحت ظل الصبايا المزدهرات).

واسرة البيرتين فخورة بان اسمها الأخير «سيمونيه» يتهجى بنون واحدة مثل واحد من اسرة مونمورانسي اذْ يكون فخوراً بلقبه. ويستحصل موريل وعداً من مارسيل ان لا يكشف لاي كان بانه ابن الخادم. ومدام فيلاباريسي تتوق توقاً سرياً إلى ان تحضر مدام ليروا حفلاتها لان مدام ليروا تؤذيها بقارص الكلام. أما جيلبرت دي سان لو فهي مسحورة بالدوقة دي غيرمانت لأن هذه الدوقة رفضت في الماضي ان تستقبلها. أما الدوقة فمن جهتها لا تكون معجبة في النهاية الا بعالم الممثلات. وابنة بيرما، أعظم ممثلة في زمانها،

لا تريد شيئاً سوى استخدام سمعة والدتها من أجل الحصول على امكانية الدخول إلى عالم آل غيرمانت. فالنفاجة مثل الحب تقود نحو الاختلاط وهبوط الخيال.

وإذا ما كانت رقة الافراد–ونحن هنا نحكم من وجهة نظر جدة مارسيل–هي المعيار الصادق الوحيد للسلوك، فانه لا سان لو ولا الدوقة دي غيرمانت يمكن لهما ان يجتازا التجربة. وفي حالة كل منهما على انفراد، نستطيع ان نعثر على تفريق ذي دلالة بين آداب السلوك والاخلاق. فسان لو يبدي من غير ادعاء شخصي رشاقة ولطفاً موروثين عن النبالة حينما يكون من الرعاية بحيث يسارع وهو في قمة المادية في مطعم مزدحم بالناس كي يضع معطفاً على كتفي مارسيل، ابتغاء حمايته من البرد. وكل من الدافع والليونة الاكرياتيكية التي انجز بها هما «أرستقراطيان». ولكنه مع ذلك يحجم عن اعطاء مارسيل صورة شمسية للدوقة، وكانت تلك الصورة اثمن شيء في العالم لدى مارسيل إبان تلك الأيام. وسان لو هو اللطفُ ذاته تجاه جدة مارسيل في أثناء مرضها، ولكنه مع ذلك يرفض ان يقدّم إلى اوديت في بيت مدام فيلاباريسي، ثم انه شنيع القسوة تجاه امه نفسها. وعلى غرار ذلك فان مدام دي غيرمانت التي كان حزنها بسبب موت سان لو واحداً من قلائل العواطف الأصيلة في حياتها، ترفُضُ ان تتوسط له في حياته من أجل انقاذه كيلا ينقل إلى

مراكش، وكان ذلك أمراً تستطيع القيام به من غير مشقة بسبب صداقتها الوطيدة بالجنرال دي مونسيرفاي. ونراها تدعي ادعاءً مفاجئاً انها لا تعرف الجنرال الا معرفةً هيّنة. وليس الأمر ان توسطها لا يكون اخلاقياً، بل الأمر معزو إلى ان في توسطها ازعاجاً شديداً لها وهي لا تريد الازعاج.

تحمل المشاهد الاجتماعية وهي تتوالى واحدة اثر أخرى توالياً متخذاً نسقاً يستطاع تعرفه، الخاصية لهذه المشاهد الانفة الذكر ثم يحل محلها مشاهد على النقيض منها. والحفلات يجري استقطابها المناقض لها على نحو فوري بالازمات الانسانية المنطوية على اللحظات المصيرية في الحيوات الفردية. فبعد حفلة ما بعد الظهيرة في بيت مدام فيلاباريسي تلك الحفلة التي تنتهي بمضيفة الدار مدام فيلا باريسي متظاهرةً بانها نائمة لكيلا تقول وداعاً لبلوخ – وهو اليهودي من انصار درايفوس – والذي لم يُدْعَ إلى الحفلة الا بسبب صلته «بأهل المسرح» الذين قد يكونون ذوي نفع ما في حفلة لاحقة، نرى مشهدين فيهما ايضاح غير قليل: ففي المشهد الأول الذي يقع بعد الحفلة مباشرة، نجد البارون دي شارلو وهو يمشي في الشارع بصحبة مارسيل، يتركه من أجل اصطحاب سائق عربة سكران. فهنا تُمَزّق قطعة أخرى من قطع التعمية عن حياة شارلو الجنسية. أما المشهد الثاني فيقع في الشانزيلزيه. تذهب جدة مارسيل إلى التواليت العمومي. وهذا التواليت تديره امرأة أطلق عليها نعت

«الماركيزة» وهي تقول لحارس البارك مشيرة إلى زبائنها «أنا اختار زبائني. فأنا لا أدع أيّ أحد من الناس مهما يكن ان يدخل صالوناتي الصغيرة، كما ادعوها».

(طريق غيرمانت).

أما جدة مارسيل التي سمعت قولة الماركيزة، فانها تبدي أشد الملاحظات الاجتماعية لذعاً في عمل بروست كله حين تقول:

«أيكون شيء أشدّ دلالة وافصاحاً عن آل غيرمانت أو آل فيردوران وحلقتها الصغيرة من هذا الكلام؟».

(طريق غيرمانت).

ونحن لا يهزنا مقارنتها «للماركيزة» المشرفة على التواليت العمومي مع آل غيرمانت ولكن ما يهزنا هو انها لا تمايز بين آل غيرمانت وآل فيردوران (فالاولون ارستقراطيون والآخرون بورجوازيون حديثو نعمة).

والتناقض الاخلاقي بين الحياة الاجتماعية والحياة الفردية يتكرر مرة أخرى بمفتاح صغير وذلك بعد لحظات أي عندما يأخذ مارسيل جدته، التي اصابتها نوبة، لكي ترى البروفسور لي.. وهو طبيب شهير. ولم يكن لدى الدكتور متسع كثير من الوقت ليفحصها فحصاً مضبوطاً. فهو مستعجل. ذلك لانه يتناول العشاء مع وزير التجارة،

وكونه وزيراً للتجارة أمر له دلالته المضبوطة.

وأشد الأشكال نهائيةً وحسماً لهذا الدرس المكرر يقع بعد عشاء الدوقة دي غيرمانت. فسوان يزور الدوق والدوقة دي غيرمانت قبل ان يذهبا إلى حفلة تنكرية. ويكشف سوان كشفاً أخرق انه يعاني من السرطان وان ليس لديه سوى بضعة شهور يحياها. والدوق والدوقة وهما منشغلان بالحفلة التنكرية يدعيان ان سوان يبالغ، وإذْ يكونان في عجلة من امرهما فانهما يتفوهان بالتفاهات الخاصة بالوداع التي تتطلبها المواضعات الاجتماعية. ثم ان الدوق يكتشف ان زوجته الدوقة تلبس حذاءين سوداوين مع فستان أحمر، فيبعث بها إلى غرفتها كي تبحث لها عن حذاءين حمراوين. وهو اذْ يعجل بالتخلص من سوان، نراه يجد وقتاً كافياً كي يشبع بروتوكولاً لا خطر فيه من البروتوكولات الشائعة. في هذا المشهد توجد كل اخفاقات المعايير من كل ناحية، ذلك ان سوان وهو أشدّ الناس رهافةً ولطافةً، يكون هنا في أقصى الدرجات من المصارحة الخشنة. فجفاف المقبرة يصير كأنه متسلّط عليه ولهذا فالاصول واللياقة أدنى في الأهمية والمغزى مما ظننا نحن. فالمصلحة الذاتية من جهة والموت من جهة أخرى تجعل من السلوك المتمدين أمراً يدعو إلى السخرية. واضطراب الحياة لا يجري تعادله بفعل معايير المجتمع ولكنه ينعكس انعكاساً لا غير في تلك المعايير وعلى مستوى آخر. وهذا المستوى

ليس في العمق وانما على السطح وذلك ما يثير هبوط خيال.

وما وجب على بروست ان يقوله بشأن المجتمع ليس جديداً ولكنه لا نظير له قط. فطاقته على خلق الدراما ونقل رنة الحديث ورسم المواقف والطريقة والملاحظة المضبوطة لكل ميسم اجتماعي من ملابس وغرف وجواهر ونظارات فردية العدسة (مونوكلات) وحلى واثاث—كل هذه تمتلك في وصفها اقتدار الاستاذ الماهر الصنعة—استاذ في المحاكاة كما هو استاذ في المراقبة والملاحظة. فخبث الدوقة وحذق فكاهتها والجناس الرديء الذي يقوم به الدكتور كوتار والخجل المدمر الذي يتسم به سانييت والروح الاكاديمية المرهقة التي يبديها بريشو وصداع الرأس النصفي (الشقيقة) والفك المتحرك عن مكانه والالم العصبي بسبب الموسيقى وكلها لدى مدام فيردوران، ثم الازهار المرسومة التي تحيي من فوقها مدام فيلاباريسي ضيوفها—كل هذه مدونة بالقدرة واليسر المزدوجين اللذين يمتلكهما رسام شخصيات عظيم وكاتب مسرحيات من الدرجة الأولى في وقت واحد. فالبرجوازية تزدرد الارستقراطية ازدراداً بفعل مضغ سريع، أما الارستقراطية فهي تمتص البورجوازية امتصاصاً بفعل هضم طويل الامد. ولقد وصف كتاب بروست مراراً وتكراراً بانه سجل لانهيار ارستقراطية أوروبا لما قبل الحرب العالمية الأولى. وما هو أكثر صواباً ان يقال ان كتابه يصف تلك اللحظة

اجتماعياً، حينما تتبع عملية ضخ الدم نزيفاً شديداً. فالطبقة الوسطى ضخت الطاقة والمال في جثة رائعة بديعة التكوين. وكانت مهمة بروست ان يتابع الابتذال والغش إلى أقصى المجاري عتمةً وظلاماً. والارستقراطية والطبقة الوسطى وهما متمايزان كل التمايز حين ينظران إلى ذواتهما، انما هما اخوان في نهاية المطاف واخوان تحت الجلد. فالمولد والمحتد والمال، وهي كلها طلاسم متساوية في القوة، تبحث كل منها عن الاخر. وحينما يؤتى بها إلى السوق فانها تصير قابلة للاستبدال والمقايضة بعضها ببعض.

سحرية بروست الاجتماعية وهي مضبوطة وفكاهية وعديمة الرحمة، تمتلك الدقة القتالة للرسام دومييه وحيوية الرسام هوغارث.

وعروض بروست الاجتماعية اذ هي لازمة لمخطط روايته وباهرة في كونها وثائق بحد ذاتها، تقودنا نحو كارثتين عظيمتين وجدتا اصولها الأولى لدى جماعات الناس الذين كانوا يشاهدونهما—وهاتان الكارثتان هما قضية درايفوس والحرب العالمية الأولى. فالمجتمع هو بعد كل حساب، اجتماعي.

قضية درايفوس عصرية إلى حد غريب. فقد هدّدت الحكومة المدنية من قبل الجيش واستخدمتْ اللاسامية سلاحاً لاخفاء ذلك. وهي لم تكن مجرد قضية من قضايا الاجرام في المناصب العليا، بل كانت الفضيحة العظمى الوطنية الأولى التي لم يعد في الامكان فصل

السياسة عن المجتمع فيها. وقد انقسمت فرنسا إبانها وعن طريقها إلى قسمين، وعلى الرغم من ان قضية اخلاقية اصيلة كانت تنطوي عليها مشكلة درايفوس فان كل جزء من أجزاء المجتمع الوطني سار وراء مصالحه المقَدّرة له—مصالح الطبقة والمال والسلطة. وبروست يناقش هذه القضية بوصفها حدثا سياسياً واجتماعياً في ان واحد، وهو لا يكشف عن بطلان العدالة (وكان أمراً حقيقياً في قضية درايفوس، وأمراً كان بروست ملتزماً به التزاماً شخصياً)—ولكنه كشف أيضاً عقم الادراك الانساني لتلك المسألة.

وبوصفها عرضاً مكشوفاً للمصلحة الذاتية فإن قضية درايفوس حطمت سلطة كل من الجيش والارستقراطية وإلى حد أقل، سلطة الكنيسة أيضاً. وقد اوصلت الغباء إلى درجة عليا من الحماسة الوطنية. وحتى اولئك الذين كانوا مع الجانب «الصواب» صاروا، كما هو الأمر على الدوام، قادرين على الجبن واللا عقلانية. وقد فهم بروست الصلة بين السلطة السياسية والمصلحة الاجتماعية، وبينما كان هجومه الرئيس منصباً على تعصب المعادين لدرايفوس فقد كان أيضاً مزدرياً بالتعصب الأعمى الذي ابداه الجانب المقابل لهم.

وقد نجم عن قضية درايفوس صالونان متنافسان اثنان في رواية بروست. ومدام فيردوران وهي مناصرة لدرايفوس، تصبح موقتاً فاقدة لخطّ مسيرتها في هذه القضية، ولكنها اذْ تكون محاطة

«بالعصبة» المخلصة لها، فانها تجني منفعةً اجتماعية نهائية من هذه القضية :

«جذبت مدام فيردوران بفعل التزامها بالانتصار لدرايفوس، إلى بيتها كتّاباً معينين من ذوي الامتياز الذين كانوا لتلك اللحظة لا نفع فيهم لها اجتماعياً لانهم كانوا منتصرين لدرايفوس. إلا ان الاهواء والحماسات السياسية مثل كل شيء آخر، لا تبقى مدة طويلة كما هي.. وعلى هذا فانه في كل ازمةٍ سياسية وفي كل انبعاث فني جمعتهم مدام فيرذوران واحداً واحداً، مثلما يجمع الطيرُ أجزاء عشّه عوداً فعوداً، وكان اولئك غير نافعين لتلك اللحظة في الميدان الذي يمكن ان يدعى صالونها. وقد مرت قضية درايفوس أما أناطول فرانس فقد بقي موجوداً».

(الاسيرة).

أما اوديت وهي وطنية على نحو باهت، فقد أحس الناس بانها تحمل «الأفكار الصحيحة» إذ انها وهي متزوجة من يهودي – فتحول سوان عن الديانة اليهودية لم يكن يعني شيئاً كثيراً في قضية درايفوس – استطاعت ان تنال ثناءً لوطنيتها وتجردها عن المصلحة الذاتية :

«حظيت مدام سوان بفضل هذا الموقف بامتياز العضوية في

عديد من الجمعيات النسوية التي اخذت تنشأ في المجتمع المعادي للسامية ، وقد نجحت في بناء صداقات مع أعضاء كثيرين من الطبقة الارستقراطية » .

(طريق غيرمانت) .

وعلى جانبين متقابلين من السياج كانت كل من اوديت ومدام فيردوران ما تزالان وجهين لعملةٍ واحدة. فمدام فيردوران مع كل «ايمانها بالحرية» عضو مكين من أعضاء زمرتها الاجتماعية : أما اوديت التي كانت تكمن فيها روح معاداة السامية الكامنة لدى الطبقة الوسطى ، فقد استيقظت فيها تلك الروح ونمت حتى صارت غضباً حقيقياً » .

(طريق غيرمانت) .

وتتوازن كفتا الميزان : غلطة اجتماعية موقتة في الاستراتيجية ، ونتيجة للغباء من جانب مدام فيردوران ونجاح اجتماعي وقد الهب في بوتقة من المأساة السياسية الملائمة من جانب اوديت.

ونرى الاعماق اللامعقولة السخف التي نزلت اليها الأهواء في ذلك الوقت مصورة أفضل تصوير في محاورة تجري بين خادم آل غيرمانت الذي هو مناوئ لدرايفوس وخادم مارسيل الذي يناصره :

«لقد جعل خادمنا من المفهوم ان درايفوس كان مجرماً، أما خادم آل غيرمانت فقد شرع يعطي انطباعاً بان درايفوس كان بريئاً. وقد تم دلك لا من أجل اخفاء قناعاتهما الشخصية بل عن طريق المخاتلة وفي خضم الحدة التي كان عليها تنافسهما. فاما خادمنا ولم يكن انداك متيقنا من ان اعادة المحاكمة سيجري الأمر بها، فقد رغب مقدماً، في حالة الاخفاق، ان يُحرم حادم الدوق دي غيرمانت من متعة ان يرى قضية عادلة تخيب وتقهر. وأما خادم الدوق دي غيرمانت فقد ظن انه في حالة رفض اعادة المحاكمة فإن خادمنا سيكون أشد استهجاناً لكون رجل بريء يظل منفياً في جزيرة الشيطان».

(طريق غيرمانت)

وقد كشفت قضية درايفوس، على الرغم من تفرعاتها الواسعة، عن بلاهة الادعاءات الاجتماعية ودناءة الدوافع الانسانية وان الدوقة على الرغم من القضية كلها، وجدت نفسها مرغمة على ملاقاة نساء في صالونات متحمسة ضد درايفوس وكانت لا تتنازل على ان تحييهن باطراقة من رأسها قبل ان تبدأ القضية. وقد خسر الدوق دي غيرمانت رئاسة نادي الجوكي الارستقراطي لان زوجته لم تكن تعتبر «معادية لدرايفوس» معاداةً كافية. وهو يضع اللوم على عدم انتخابه رئيساً للنادي على علاقته بسوان. أما سان لو وهو مناصر

عنيف ولكن موقتاً لدرايفوس ، فقد كانت مناصرته بتأثير علاقته براشيل وهي ممثلة يهودية. وبعد ان يفقد الاهتمام بها لا يعود مهتماً بالقضية. والأمير دي غيرمانت وهو معاد للسامية يستعيد موقتاً معايير الشرف التقليدية التي نشأ عليها فيصبح مناصراً لدرايفوس على الرغم من تحيزاته السابقة. وفي النهاية لا تكون لديه الشجاعة كي يسند قناعاته في هذا الموضوع. واما مدام سازيرا فانها حين تعود إلى كومبراي ترفض ان تحني رأسها لوالد مارسيل لانها تظن انه معادٍ لدرايفوس. وعلى الرغم من وجود صحة في ذلك فان مدام سازيرا مدعية في موقفها أكثر من كونها عادلة. وسوان وبلوخ وكلاهما يهودي ، يناصران درايفوس. ويشعر الدوق دي غيرمانت ان سوان قد خان طبقته وان اليهودية تتغلب على الرهافة الاخلاقية بينما الأمر هو على خلاف ذلك في الحقيقة. أما النفاجة. وهي هوى أشد شخصية من العدالة ، فتصير الموشور الذي من خلاله يمكن رؤية حادثة تاريخية مجلجلة مثل قضية درايفوس.

هناك بديهية اجتماعية عظمى تتخلل عمل بروست وهي التنامي أو التقدم الهندسي لسوء الفهم. والسخافات نفسها من سوء الفهم ، وغالباً ما تكون قتالة ، تقع بين الأفراد والزمر الاجتماعية والحكومات والأمم.

وكما تفاجئنا الدوقة دي غيرمانت بعمق حزنها على وفاة سان لو

فان آل فيردوران يعرضون علينا فجأة عَبّر ضوءٍ متعاطف معهم. هناك في عمل بروست على الدوام مقاومة ضدّ ما هو ظاهر وواضح. فمن يدري أية حقيقة جديدة ستلغي نتيجة كانت متوقعة؟ فآل فيردوران يستخدمون سانييت وهو عالم بالتواريخ القديمة، كصبي للضرب، ساخرين منه أمام الأعضاء الاخرين في «زمرتهم» وأشد قسوة من ذلك نراهم يضحكون عليه قدام الاغراب. وسانييت بخجله وانعدام ثقته بنفسه، يشكل المغفل أكمل تشكيل. وبعد الحفلة الموسيقية التي أذل فيها البارون دي شارلو من قبل مدام فيردوران وموريل وجرى انقاذه من قبل ملكة نابولي، يكتشف آل فيردوران ان سانييت مريض ومفلس. فيقومون بعمل كريم هو ان يمنحوه مرتباً من المال طوال ما تبقى من حياته كلها، ويذهبون في كرمهم إلى أبعد من ذلك إذ يخفون حقيقة كونهم هم الذي قاموا بمنح المبلغ. ويكون الدكتور كوتار هو الوسيط في تلك العملية والحجة هي ان سانييت قد نال ميراثاً في وصية الاميرة شيرباتوف ولا يعلم سانييت حتى النهاية ان آل فيردوران هم أصحاب الفضل في هذه العملية. وقد يكون هناك شيء من التنازل من عل في هذا الصنيع وقد لا يكون سوى فعل من أفعال التعبير عن الندم لشدة ما استخفوا بسانييت وسخروا به، ومع هذا فان مدام فيردوران التي حطمت قبل قليل حياة البارون دي شارلو، تظهر لنا بعد ذلك فوراً انها قادرة على صنيع الجميل والقيام به على نحو لا يعكس أي مجد

على شخصها بالنظر لاخفائها حقيقة ذلك الجميل. فنحن نشهد اذن لمحة جديدة لشخصية كنا نظنها لا تسير إلا وفق مصالحها الخاصة لا غير.

ورؤية بروست برمتها للحياة الاجتماعية تتلون تلويناً شديد الغموض والسرية أشد استحواذاً من تحولات الشخصية واستداراتها. فهو يعرض لنا اميرات يتحولن إلى مومسات قذرات اما رغبة الاميرات في أول الأمر ان يبدين أشد جلالاً وملوكية مما يحتمل ان يكون ممكنا لهن فهو أمر يتلم من جانب الكشف عن حقائقهن. ومن خاب امله يمتلك سبباً أكبر مما يملكه غالبية الاخرين في أن يبجح ويضخم ما كان قد رغب به في الاصل ما دام يحيا مع خيبة الامل. وسخرية بروست وهي غالباً ما تكون مضحكة، تظل مؤسسة على أساس من الحزن المتردد. وهو إذ يهدم الاساطير ذاتها التي يحيا بموجبها، ويكون حريصاً أشد الحرص على ان لا يشكل اساطير أخرى، يظل مع ذلك صانعاً غريزياً للاساطير. وهو مثالي وصادق في آن معاً، ولذلك فهو واقع في التيارات المتضادة مما لا يمكن اجراء المصالحة فيه أو وضعه في مجرى واحد وتيار واحد. والفارق بين حدة رغبة غير ممكنة وحدة الاحباط الذي يتم عند عدم تحققها يمكن له ان يعادل في الوزن التمييز بين الرغبة والتحقيق. فما يرغب المرء فيه لا يكون مطلقاً في نهاية المطاف أمراً حقيقياً. ولكن من جهة

أخرى، أي إلى حد من الحقيقة كان يقع ما رغب المرء فيه؟ وإذ يتساءل هذا السؤال دون انقطاع فان بروست يقلل من قوة مقولته الاصلية. فربما طالب بروست من المجتمع أكثر مما يدعي المجتمع انه يعطي.

وإذا ما نظرنا نظرة متفحصة عن قرب فسوف يكون في مقدورنا ان نرى أين تقع اصول هذا الغموض. فمهما تكن البرجوازية والارستقراطية من حقارة في النهاية فاننا لا نستطيع ان نحرر انفسنا بوصفنا قراءً من الانطباع الذي احدثوه فينا قبل ان يراد منا ان نتفحص دواخل الزيف الموجود في ذلك الانطباع. فعالم كومبراي يمتلك قيماً خلقية تقوم فيها الطيبة واللطف والكرم. وكومبراي ليست جيباً صغيراً من الجيوب التي تسود فيها الروح الجانسينية ولكنها مكان يوجد فيه أيضاً احساس بما هو انساني لائق الانسانية ومنتظم وهذا الشيء يلقي بضوئه على كومبراي. ووالدة مارسيل وجدته وهما قد نشأتا على عقائدية ضيقة ليستا ضيقتين ولا عقائديتين. ومن المستحيل ان لا نرى قيمهما منعكسة ولو جزئياً على شخوص كومبراي الاخرين وعلى طبيعة حياة المدينة ذاتها.

والارستقراطية أيضاً لديها فصائلها. فالرشاقة والاصول واللياقة تلقي سحرها وهذا السحر لا ينكسر تماماً حينما يرينا بروست شناعة الحقائق الكامنة وراءها. فبروست هو في وضع الذي قام بعمله قياماً

يفوق حدود الجودة. ومثل الفردوس المفقود لميلتون حيث يكون الشيطان أكثر بعثا على الاهتمام من الله، فإن الأعمال السحرية التي يقوم بها بروست تزيد في تعادلها بالميزان على وضوح الصور والمشاهد التي يعرضها. ويراد لنا مثلما يراد لراوي الرواية ان تُغَشّي ابصارنا الستر الشفافة ثم نرى بعد ذلك من خلالها. ونحن لا نستطيع ان نزيحها ازاحة تامة عن اعيننا ولدينا من الأسباب ما يجعلنا نعتقد انه هو أيضاً غير قادر على ذلك. وحينما ننظر نظرة إلى وراء فان الجزءين الأولين من رواية «بحثاً عن زمان مفقود» وهما طريق سوان وتحت ظل الصبايا المزدهرات قد كتبا بعد ان حلت لديه خيبة الامل. ومع ذلك فان كلا الجزءين يخلقان كلمات أشد قوة من الاجزاء التي تليهما. وبروست ساحر فوق المعتاد كما انه مفكر مذهل، ولكنه بعد كل شيء يقال، وكل شيء يفعل، الاستاذ الكبير في فن الانبثاق والاستعادة. ففي جزء «طريق سوان» وجزء «تحت ظل الصبايا المزدهرات» يمنح صباه ومراهقته موادَّ منسجمةً انسجاماً مدهشاً لمواهبه العالية الفذة. وليس هناك من عالم لا يستطيع بروست ان يتحكم فيه ويسيطر عليه، إلا ان هذين العالمين على أية حال هما اللذان لا يمكن تقليدهما ولا محاكاتهما (أي العالمان الموصوفان في الجزءين المذكورين اعلاه).

وبعد ان نفهم مقولة بروست النهائية فاننا لا نرتضيها ونقبل بها كل القبول. فانطباعات مارسيل الاصلية بحق سان لو والدوقة

دي غيرمانت اطول بقاء من انهيارهما وايغالهما في الرذيلة والابتذال.

والمشاهد الاجتماعية في عمل بروست تمتلك قيمة في مخطط الرواية ليست هي القيمة التي تمتلكها تلك المشاهد بذاتها ولذاتها. وإذ توضع داخل رقع ضخام فان احداثاً ومناسبات لا تحتل من الزمن سوى وقت قصير—ساعات أو يوم واحد—تتخذ كتلة من الفضاء تزيد في حجمها على الاحدوثات التي وضعت فيها. انها بالمعنى الحرفي للكلمة أمور توقف الزمان. والزمان المفترض ان مارسيل اضاعه حتى انفقه في تلك المناسبات الاجتماعية يمتلك تأثيراً مضاعفاً ثلاث مرات.

فاولاً تجعلنا هذه الاحداث واعين بالزمان على نحو مخصوص وذلك بخلطها للديمومة والسرعة أمام ابصارنا. فهناك مئات الصفحات تمرّ أمامنا وليس فيها سوى وصف لنشاطات امسية واحدة لا غير. ومن جهة أخرى فنحن لن نستطيع مطلقاً ان نحزر عدد السنين التي مضت بين انسحاب مارسيل عن المجتمع وظهوره الجديد الاخير فيه في الحفلة التي تنهي الجزء الاخير من الرواية وهو «الزمان المستعاد» فما هي المدة التي امضاها في المصح قبل ان يعود إلى باريس؟ نحن لا نعرف ذلك. ومع هذا فان اليوم الذي تعاد فيه البيرتين من التروكاديرو بواسطة فرانسواز واليوم الذي يهان فيه البارون دي شارلو في بيت مدام فيردوران هما اليوم ذاته. وفي النص

الانكليزي يستغرق هذا اليوم ٢٨٧ صفحة. فحدث الرواية اذن وهو مشدود إلى ساعة داخلية واقفة، ينجح في ابعاد القارئ عن النظرة المعتادة للزمان التتابعي المنتظم.

وثانياً، نجد انفسنا مرغمين على الوصول إلى نتيجة أخرى. فالمشاهد الاجتماعية تشكل جانباً ضخماً من كتلة الرواية. فاذا كان قرار مارسيل ان يكون فناناً قراراً نابعاً عن وعي خاص بطبيعة الزمان فان الزمان نفسه الذي يضيّعه، ما دام زماناً يقع في روايته هو، لا يمكن ان يكون ضائعاً حقاً. ونحن لا نعترض على كونه لا يذهب إلى بيته كي يكتب اذ انه يفضل على ذلك البقاء مدة أطول في صالون الدوقة دي غيرمانت. فنحن نعلم شيئاً يمتنع هو عن اخبارنا به: فهو قد كتب نفس المشهد الذي نقرؤه (أي مع ادعائه بانه لم يصل إلى مرتبة القدرة على الكتابة فهو في حديثه عن ذلك يكتب الكتابة التي تشكل القدرة على الكتابة، وهو بيأسه من استطاعته ان يكون كاتباً يكتب هذا اليأس ليجعل منه مادة كتابه ذاتها، فمارسيل بطلُ الرواية وراويها حين ينتظر ان يكون كاتباً انما قد صار كاتباً في عملية الانتظار ووصفها واضاعة وقته في أمور غير الانكباب على الكتابة التي يظن انه لن يصل اليها: المترجم).

وثالثاً حين تجتمع هاتان الفكرتان فانهما تقودانا إلى فكرة ثالثة. فان من ادوار الفنان المتناقضة انه يتغذى على ما يؤذي ويزعج

ويدمر. فعظمة الموسيقي فانتوي يحددها بروست تحديداً جلياً بانها جزئياً نتاج عذابه. وقد تكون الحياة الاجتماعية مضجرة ووصف حفلة عشاء واحدة أكثر في القيمة من حضور حفلة عشاء أخرى. ولكننا لا نستطيع اجتناب الحقيقة التي مفادها انه من غير حضور حفلة عشاء فان حفلات العشاء لا تغدو ذات أهمية على الاطلاق.

وبالاختصار، إذا لم تكن الحياة الاجتماعية مخيبة للامال، فإن مارسيل كان سيمضي بقية حياته غرنوقاً ونفاجاً، يشل قواه حلم النجاح الدنيوي. ونحن في الموقف الغريب الذي يجعلنا نأسف على تلك المغريات الاجتماعية التي منعته من ان يكون كاتباً بينما الأمر هو ان تلك المغريات هي الأشياء ذاتها التي يكتب عنها. فالقيمة السلبية للحياة الاجتماعية في كتاب ثيمته الرئيسة بحث الكاتب عن مهنته ككاتب تصير قيمة ايجابية بمجرد وصفها.

إذا كان الجنسيون المثليون يثيرون نقطة بيولوجية في عمل بروست فان اليهود يقومون بنفس المهمة على نطاق اجتماعي، وإحدى ملاحظات بروست الأشد اصالة تكمن في التماثل الذي يقوم به بين الانساق السايكولوجية للجنسي المثلي والمركز الاجتماعي لليهود.. فحين يناقش بروست الجنسيين المثليين يقول:

«... ان حبهم... لا ينبع من جمال مثالي يكونون قد اختاروه بل ينبع من داء لا يمكن علاجه، وهم مثل اليهود (وذلك فيما خلا

أولئك الذين لا يتصلون إلا بالاخرين الذين هم من عنصرهم والذين يكونون على الدوام مرددين على شفاههم كلمات شعائرية وتلهيات مقدسة) يجتنبون احدهم الاخر، باحثين عن اولئك الذين هم على الضد منهم بالضبط، الذين لا يرغبون في مصاحبتهم، فيغتفرون لهم نفورهم منهم ذلك النفور المهين، ويفرحون أشد الفرح حينما يتنازلون لهم من عليائهم... إذ انهم يكونون في النهاية قد حازوا، بفعل اضطهادٍ مشابه لما يشعر به اليهود، على الميزات الجسمانية والمعنوية التي تجعل منهم عنصراً ما، وهو شيء يكون احياناً جميلاً كما يكون في أحيان أخرى رهيباً... ثم انهم يحصلون على متعة في تذكر ان سقراط كان واحداً منهم مثلما يدعي اليهود ان المسيح كان واحداً منهم، وذلك من غير ان يفكروا بانه لم يكن هناك شذوذ حينما كانت الجنسية المثلية في أيام سقراط هي الأمر الاعتيادي مثلما لم يكن هناك اعداء للمسيحية قبل المسيح، وان العار وحده هو الذي يخلق الجريمة...»

(سدوم وعمورة).

في بلوخ وشارلو نحصل على سيرتي حياة تتم احداهما الأخرى. فهنا يهودي في منتصف العمر، ثرثار، محطم للاصنام، وغالباً ما يكون غليظاً خشناً في المشاعر، يصير بعد حياة طويلة انساناً متمديناً. فالمتمرد يلتحق بالقوى التي كان قد تمرد عليها. فبلوخ ينتهي

إلى ان يكون رجلاً شهيراً ثرياً مرتاحاً في العالم. وهو على الرغم من انه جعل أمر والده المتوفى من أمور العبادة، فهو يزوج ابنته إلى رجل كاثوليكي، كما انه يغرق في الابعاد العليا من المجتمع الرفيع:

«كانت المحاذرة والسرية في العمل والكلام قد جاءتا اليه مع تقدمه في العمر وصعوده في المكانة الاجتماعية، وكان نوعاً من العمر الاجتماعي، وللمرء ان يقول.. ان عيوباً معينة وخصائص معينة تنتمي انتماء أقل إلى بعضها بعضاً أو إلى فرد آخر من وجهة نظر احتماعية مما تنتمي إلى مرحلة أخرى في حياته. انها خصائص تكاد تكون خارجية عن مكونات الافراد الذين يمرون عبر انعكاس ضوئهم كما تمر انقلابات الشمس في صيفها وشتائها وهي انقلابات موجودة مسبقاً وكونية في موجوديتها.»

(الزمان المستعاد).

أما البارون دي شارلو وهو الارستقراطي الجنسي المثلي فانه ينزل درجات السلم بالطريقة المعاكسة للطريقة التي صعد بها بلوغ تلك الدرجات. فاعظم أسد كان في زمانه، تقوده كبرياؤه وغطرسته إلى ان يذل اذلالاً من قبل مدام دي فيردوران في الحفلة الموسيقية التي كان قد رتبها هو من أجل ان يعزف فيها موريل في بيتها. وهو اذ يحطمه موريل بهجره اياه، ومعاناته فيما بعد لنوبة دماغية، فانه يتحول إلى أشد المخلوقات الاجتماعية بعثا على الاسى والحزن، اذ

يامير عملاقاً انقضى زمانه وصار ممتنا لادنى رعاية واهتمام يبذلان له.

ان فخفخة بلوخ وغطرسة البارون دي شارلو التسلطية، بل حتى جشع موريل الواعي وتعظيمه لنفسه، تصير كلها متقاصة مع خصائص انسانية أخرى تعدل من غنفوانها، وتصبح اموراً سهومة في المدى الطويل. ورؤية بروست للمجتمع وللناس الذين يلعبون لعبته من أشد الأمور تحطيماً وإيذاء قام بتسجيلها كاتب من الكتاب. ومع ذلك فليس هناك شخصيات حقيرة في عمل بروست، وهذا لا يرد إلى كون بروست انساناً متعاطفاً بل لانه انسان نزيه أمين. فهو قادر على ان يحول البارون دي شارلو، أقلّ المرشحين للبطولة، فهو النفاج الاجتماعي الشاذ المتأنق حدّ كونه غرنوقاً، يحوله إلى بطل ذي ابعاد ضخمة جرت مقارنته في أكثر من مناسبة مع فالستاف الشخصية الشكسبيرية الفذة. فالبارون دي شارلو شخصية كوميدية تراجيدية ذات حجم يربو على المألوف. وبروست يرينا كل نوع من أنواع القبح لدى البارون دي شارلو. ولكن شارلو ينقذ أمام اعيننا لا بحكم ذكائه الذي هو ذكاء هائل، ولكن بحكم خاصية بسيطة: أنه يملك قلباً طيباً.

فوق المشاهد الواسعة للعرض الاجتماعي الذي يقدمه بروست لنا، نجد روحاً طيبة تحوم فوق الموائد والصالونات والحدائق.

انها جدة مارسيل ، وهي أشد قسوة من مدام فيردوران والدوقة دي غيرمانت ، التي تحكم على كل خبث اجتماعي من وجهة نظر لا يمكن الطعن فيها مطلقاً مع كونها وجهة نظر مشبعة بالحب البشري .

٥ - الابراج

« ... شعاع من أشعة الشمس انما هو
مزهرية .. » .

(الزمان المستعاد) .

في يوم من الأيام وهم يسيرون بمحاذاة طريق غيرمانت والوقت يميل إلى المغيب، يقوم الطبيب المحلي الدكتور بيرسيبييه بتوصيل مارسيل واسرته بعربته قبل ان يعود إلى كومبراي ابتغاء زيارة لمارتينفيل ليسيك. وفي استدارة من استدارات الطريق يحصل مارسيل على تجربة غريبة. فالبرجان التوأمان لكنيسة مارتينفيل حين يريان من عربة تتحرك وهي تتقافز على الطريق الريفي المتعرج، ينضمان إلى ابراج كنيسة أخرى هي كنيسة فيوفيك، على البعد، وتشرع الابراج بالقيام برقصة معقدة في الافق. والشمس في طريقها إلى الغروب، أما الابراج—وهي تغير شكلها لونا وموقعاً وشكلاً، فهي تبرز وتختفي ثم تقفز إلى امام ثم إلى الخلف، في علاقات متشابكة معقدة تسحر الصبي مارسيل سحراً. لقد صار لديه شعور بان هناك شيئاً أكبر من ان يقدر على النفاذ اليه أو فهمه «شيئاً يقع وراء تلك الحركة، وذلك الالتماع، شيئاً تبدو الابراج انها تمتلكه وانها تخفيه في آن واحد».

(طريق سوان).

وفجأة تقف العربة خارج كنيسة مارتينفيل. ويندهش مارسيل بفعل الاوهام التي احدثها البعد الثالث في الافق بحيث جعل الابراج تبدو على تلك الدرجة من البعد في المكان وعلى تلك الدرجة من البعد في الزمان. وهو يشعر بلذة قصوى لانه رآها. ويقوم الطبيب بزيارته ثم حينما يعودون يكون مارسيل جالساً قرب الحوذي الذي لم يكن ميالاً إلى الكلام وهنا نجد مارسيل يحاول ان يتذكر تجربته تلك :

«كنت مضطراً، لعدم وجود صحبة أخرى، ان استعين بنفسي واحاول ان استعيد رؤية ابراجي. وعلى الفور اخذت سماتها وسطوحها المضاءة بالشمس، كما لو انها نوع من لحاء الشجر، تتقشر وتنتزع، كاشفةً قليلاً ما عما كانت تخفيه عني وجعلته ظاهراً، وجاءت إلى ذهني فكرة لم تكن موجودة فيه قبل لحظة واحدة، وأطرت هذه الفكرة نفسها بالكلمات في رأسي، والمتعة التي منحني اياها رؤيا تلك الابراج لأول مرة قد ازدادت ازدياداً شديداً وقد تسلط عليها في تلك اللحظة نوع من النشوة، ولم استطع حينذاك ان أفكر بأي شيء سوى تلك الابراج».

(طريق سوان).

ويكتب مارسيل مقالة قصيرة حول الظاهرة البصرية للابراج وهو يعيد اكتشاف تلك المقالة في سلةٍ كانت موجودة في العربة :

« ... في تلك اللحظة حينما انهيت كتابتها ، وجدت احساساً هائلاً بالسعادة وشعرت بانها قد ازاحت ازاحة كاملة عن ذهني الفكرة المستبدة به بشأن الابراج والسر الذي كانت تخفيه ، بحيث انني شعرت كما لو انني دجاجة وضعت بيضتها للتو فقد اخذت اغني بأعلى صوتي » .

(طريق سوان) .

وبعد سنوات كثيرة حينما كان يقود عربة أخرى بمعية مدام فيلاباريسي وجدته وذلك في تخوم بالبيك ، حدثت لديه تجربة خصوصية أخرى مشابهة لتلك التجربة الأولى. فبينما هم يجتازون غابة نحو هوديمسنيل وهي مدينة لا تبعد عن بالبيك ، يشعر مارسيل انه «تستبد بي تلك السعادة العميقة التي لم أكن اشعر بها في الغالب منذ أيام كومبراي ، سعادة مشابهة لتلك التي منحت لي–بين أمور أخرى–من قبل الابراج في مارتينفيل» . (في ظل الصبايا المزدهرات) . وفي هذا الوقت كان ينظر إلى شجرات ثلاث :

«استطعت ان اراها بوضوح ، ولكن ذهني أخذ يشعر بانها كانت تخفي شيئاً لم يستطع ان يدركه ، مثلما يحدث عندما تكون اشياء معينة بعيدة عن متناول يدنا ، بحيث ان اصابعنا تأخذ في الامتداد على طول الذراع ولكنها لا تستطيع ان تلمس سوى السطح الخارجي فقط وللحظة واحدة لا غير ، ثم انها لا تستطيع ان تمسك بأي

شيء... وقد تعرفت ذلك النوع   ـتعة الذي يقتضي... درجة ما من المجهود من حانب الفكر... وتلك المتعة والموضوع الذي لم استطع ان اشعر به الا على نحو غائم، تلك المتعة التي كان عليَّ ان اخلقها بنفسي، لم اجربها الا في مناسبات نادرة فحسب، ولكن في كل واحدة من تلك المناسبات بدا لي ان الاشياء التي حدثت في الفترة قبل ذلك لم تكن بذات أهمية تذكر وانني بتمسكي بحقيقة تلك المتعة وحدها كنت مستطيعاً في المدى الطويل ان ابدأ في ان احيا حياة جديدة... وجلست هناك لا افكر بشيء، ثم حينما استجمعت افكاري وضممتها إلى بعضها بعضاً بفعل الانضغاط وقويتها قفزت إلى أمام، باتجاه الاشجار أو بالاحرى، بالاتجاه المعاكس الذي استطيع في نهايته ان اراها تنمو في داخلية نفسي. ثم شعرت ثانية ان وراءها الشيء نفسه، الذي كان معروفاً لدي ولكنه كان مع ذلك غائماً، الشيء الذي لم استطع ان أقربّه مني أكثرَ مما فعلت».

(تحت ظل الصبايا المزدهرات).

تحمل الابراج الثلاثة والاشجار الثلاث معنى مزدوج الوزن. فكل منها تنتج سعادة مثل تلك التجاريب التي كان يحس بها مارسيل حين تجتاحه الذاكرة اللاإرادية. وهو مع هذا ففي الحالة الأولى يحصل على المتعة من الأشياء المتحركة نفسها ومن السرية التي

تخفيها تلك الأشياء، فالابراج تخبره بأن الزمان والمكان قد يكونان مختلفين عن وعيه بهما. فهي لا تقوده إلى أية تجربة سابقة. أما في الحالة الثانية، فعلى الرغم من أن الاشجار تذكره بشيء ما، فهو غير قادر على ان يلتقط منها أية ذكرى محددة. وكل من الابراج والاشجار ايحاءات مثيرة لجواهر (جمع جوهر) مغلق عليها في المادة، جواهر لا يستطيع مارسيل ان يكتشف معناها اكتشافاً تاماً. وفضلاً عن ذلك فان الابراج والأشجار موصولة اتصالاً مباشراً بتطور مارسيل بوصفه كاتباً. وارتياحه العظيم، بعد ان يرى الابراج يتأتى من كتابة مقالةٍ وصفيةٍ قصيرة. وفي وصفه للحادثة في هوديمسنيل، نراه يدلي بتصريح كاشف «تلك المتعة التي لم استطع ان أشعر بموضوعها سوى شعور غائم، تلك المتعة التي يجب علي ان اخلقها بنفسي...».

وسطوح الحقيقة تسجن شيئاً أكثر حقيقة من ذاتها. فلا الاسم ولا الكلمة ولا الشيء، ليس أي واحد منها، كافياً بذاته.

وهنا يشكل سؤال ما نفسه بنفسه: بأية طريقة يمكن لتلك الجواهر المغلق عليها داخل المادة ان تكشف عن نفسها؟.

ان الجسد المصارع مع ما هو غير مألوف يبني كهفه في فندق بالبيك. ومن الزوايا والسطوح والاعماق المعادية فإن الشخص الذاهل ينتزع مجالاً يستطيع ان يضطجع فيه وينام. وفي الغرفة المجاورة هناك

الملاك الحارس ، جدته ، واقفة لاستماع دقاته التلاث على الجدار ، ومستعدة للمجيء اليه واعانته . والصوت خطير والرؤية مشحونة بالفنطازيا ، أما الليل فلا نهاية له . والشخص المصاب بالارق يكون في نسيج عنكبوت يتعامل بخيوطه حتى يصير هو ضحيتها المرتاحة . أما نهايات الخيوط العنكبوتية فهي مرتبطة بأماكن بعيدة ، وشخوص مألوفة وصور واحلام وأفكار كلها ذات قدسية . ونراه يدير خيوط العنكبوت حوله في الغرفة حتى يصير في آن واحد العنكبوت والذبابة معاً . ويرتفع الضياء . فهو اخيراً يستطيع ان يتنفس . والغرفة التي كانت قبلئذ مصدراً للشرور تتنامى فتصبح مصدراً للارتياح . فالعادة تشيد مكاناً لسكناها وتستقر .

الزمان يهدم . اما الذاكرة فتحافظ على الأشياء . والعادة تفُلُّ من حدَّة الأشياء . ولغرفة النوم في كومبراي سقف واطئ ، أما غرفة النوم في الفندق فسقفها عال . وبينما يكون مارسيل مصارعاً لعادة النوم في غرفة سقفها واطئ ، فهو في الوقت نفسه يشكل عادة أخرى وهي عادة النوم في غرفة ذات سقف عال . والعادة تجعل في امكاننا ان نتشبث بما هو مألوف بالنفس التي نظن اننا نعرفها ، نتشبث بذلك تشبثاً حروناً يكاد يكون عصياً على المقاومة . والعادة بوصفها علاجاً مهدئاً للرعب الكامن فيما هو مجهول ، فانها تقوم فعلاً بحفظنا من المعرفة ، وهي ، أي العادة ، شيء مميت بحد ذاته . والعادة خرافة مختلقة تتطلبها المكونات الجسدية لكي تجعل الادراك

غائماً وسديميا. وان العادة لتضع الحجب بيننا وبين العالم وبيننا وبين العالم الحقيقي في داخل الذات. ثم ان العادة–مهما تكن شدة المعاناة التي تسببها–انما هي آخر شيء يمكن للشخصية ان تتنازل عنه. وانها تُحَصِّنُ نفسها تجاه الخطر. وقد تكون الاسلحة التي تحض نفسها بها أشد ايلاماً عند استخدامها من الالم الذي تسعى هذه الاسلحة الى اتقائه. ولا أهمية لذلك. فالعادة تسمح لنا بأن نحيا–وهنا يعني بروست ان العادة تسمح لنا بالوجود في نفس الوقت الذي ترغمنا فيه على ان نغفل الحياة وندعها تتخطانا.

والشخصية التي لا تزيد على ان تكون مجموعة من العادات ليس لها ان تدعي بانها شخصية على الاطلاق. فمارسيل الذي يحول اللاعادة السيئة وهي السقف العالي إلى عادة جيدة يظل مخلوقاً معذباً بخوف تجربة ما هو مجهول. ومن أجل اجتناب ذلك فهو لا يغير السقف العالي بل يغير ما كان هو عليه شخصياً. وان ما يمكّنه من القيام بذلك هو عدم التذكر. وهذه العملية من النسيان تنقذه من ضرورة تغيير نفسه.

وتتطلب العادة شرطاً أساسياً هو استجابة متكررة لاثارة متكررة. وبمضي الوقت تحدث الاستجابة حتى إذا كانت الاثارة غير كافية. والعادة مجاز نصف مُتذكَّرٌ تكون فيه إحدى العبارات قد فقدت اتصالها الأصلي بالعبارة الأخرى. فالصوت يصير هو الشيء،

ذلك ان كلب بافلوف يسيل لعابه لصوت الجرس. والعادة عدوة للذاكرة لسبب بسيط: فمجاز العادة يمنع مجاز الذاكرة من ان يقوم بعمله.

لماذا تكون الذاكرة مجازاً؟ الذاكرة تربط شيئين اثنين بفعل شيء معين أو احساس معين وذلك بواسطة الشعور بالتواصل الحاصل بينهما. وكيف تختلف عن العادة؟ العادة تقطع الاتصال بين الاثارة الماضية والاستجابة الحاضرة. الذاكرة تسعى نحو الاتصال. فذاكرة كل انسان اذن تشتمل على ملايين المجازات التي لا تكون بالضرورة مدركة او عقلانية. والفرضية هي على أية حال انه مهما تكن الاتصالات مختلفة فإن العواطف البشرية متشابهة بصفة اساسية. فالمشهد الذي يراه مارسيل من نافذة مونجوفان قد يكون تجربة فريدة. ومع ذلك فان اكتشاف السر الجنسي المذهل في الطفولة يكون عملياً من الأمور العامة الشائعة. وعلى غرار ذلك فان المطر يعيد إلى مارسيل رائحة زهور الليلج. ولا يكون من العسير تحويل هذا الشعور إلى الفِ شعور مشابه آخر.

قد تكون العواطف الانسانية متشابهة ولكن الناس ليسوا متشابهين. والحقيقة المحزنة تكمن في أننا لا نستطيع جميعنا ان نتذكر الاشياء نفسها. وما هو اسوأ من ذلك، فاننا لا نستطيع ان نتذكر ما نسيه الناس الآخرون. وتلك هي اسرارهم. والذاكرة التي تسمح

لنا بواسطة المقايسة ان نفهم احدنا الاخر، تقوم في الوقت نفسه بجعلنا معزولين احدنا عن الآخر. والحساسية الفردية التي تغلّف كلّ شخص منا، كما لو كانت قوقعة، تغرينا بأن نتطلب وَهْمَ الشفافية، والإيمان بوجود التماثل بيننا والاخرين. أما في حقيقتها فهي قوقعة معتمة لا تشفّ وان ما يكمن وراءها مختلف اختلافاً لا يمكن معرفته. فالروح غير المادية التي تمتلكها البيرتين وهي تتصاعد إذ كانت نائمة ومارسيل يرقب جسدها، تلك الروح تفصل بينهما فصلاً حاسماً ونهائياً. والحب، ومحاولة استعادة ذكرى شخص آخر، لا يمكن لهما مطلقاً ان يكونا وافيين مُشبعين. والامتلاك الجسدي والتواصل الكلامي-ليس في مقدور أي منهما ان يصل إلى الطبيعة الجوهرية للتجربة. ومارسيل لا يستطيع ان يعرف ما الذي تتذكره البيرتين. كما ان البيرتين لا تستطيع ان تعرف ما الذي قد نسيته. ومثل الابراج في مارتينفيل والأشجار في هوديمسنيل فإن الغلاف المادي الجسدي لالبيرتين يحجب منها جوهرها الجوهري. ووراء نافذة عينيها، مثلما حدث وراء نافذة مونجوفان، قد تقوم التجربة بعمل لا يمكن النطق به. وما على مارسيل الا أن يغلق عينيه لكي يعرف إلى أي حد تكون الأمور مخفية عنه وما مقدار تلك الأمور المخفية.

بين الأنواع الثلاثة من الذاكرة، أي الذاكرة الواعية والذاكرة غير الواعية والذاكرة غير الارادية، فان ما يهتم به بروست هو النوع الثالث فحسب. ففي الذاكرة الواعية يبحث الذهن عن الحقيقة ذات

الصلة بالموضوع بفعل من أفعال الارادة. أما الذاكرة غير الواعية فهي قهر للصلات، وغالباً ما تكون مؤلمة بحيث ان العقل الواعي لا يستطيع ان يستخرجها بوصفها حقائق ذات صلة بالموضوع.

والذاكرة غير الارادية تشبه الذاكرة اللاواعية مع اختلافين اثنين.

١ – ان ما يثيرها مدفون في الأشياء التي تتفتح للاحساس الاصلي بفعل الصدفة ولا يحدث ذلك إلا إذا كان لدينا الحظ في أن نواجه تلك الأشياء في حياتنا اللاحقة.

٢ – أما الاختلاف الثاني للذاكرة غير الارادية عن الذاكرة اللاواعية فهو ان الأولى على عكس الثانية ليست تنقيباً أو حفراً للماضي بل اعادة حياة الماضي بوصفه حاضراً.

قد يكون لنا ان نحيا بدون انقطاع وبغير ارادة إحدى الذكريات اللاواعية وذلك في أفعالنا ومواقفنا النفسية. أما في الذاكرة غير الارادية فإننا في الحقيقة نمسك بالماضي ونجعله حاضراً كما لو ان الزمن قد توقف توقفاً فعلياً. وليس باستطاعة أي جهد من مجهودات الارادة ان ينجز ذلك، ذلك لأننا لا نمتلك أية سيطرة على عودة الظهور للاشياء التي تجيء بشكل مصادفة. فالذاكرة اللاواعية تهيئنا لاعادة ما كنا قد جربناه من قبل. أما الذاكرة

اللاإرادية فهي تحث على خلق ادراكٍ ما وهي ليست اعادةً بل هي كشف وتجلّ.

من العسير التفرقة بين الذاكرة اللاواعية والذاكرة اللاإرادية، ولكن النوم، وهذا ما يبعث الشعور بالمفارقة، يساعدنا على الايحاء بالتمييز بينهما: فالنوم هو في الوقت نفسه عبد للعادة ومحرر للذاكرة. انه يقودنا نحو الزمان المستعاد ولكنه ليس زماناً مستعاداً بذاته لان الأحلام تظل تحت نوع من أنواع السيطرة الواعية–انها رمزية أكثر مما هي أفعال يقام بها. وهي تسمح لنا بأن نتذكر ما كانت العادة قد اوجبت علينا نسيانه، ولكننا لا يسمح لنا بأن نقوم بذلك إلا تحت ظروف وشروط من التعمية والتضليل والحجاب. في الذاكرة اللاإرادية يُستغنى عن الحجاب، وما كان ماضياً يصير حاضراً، يصير الآن في الحقيقة وليس على أساس الرمز.

ولكننا حينما نقول كلمة «الحقيقة» علينا ان نحدد مفهوما لذلك من جديد. فعلى الرغم من ان عملية الذاكرة غير الارادية تجعل الزمن الماضي زمناً حاضراً، وهي ليست محتجبة مثلما يفعل الحلم، فإن الحقيقة نفسها ليست أكثر من قشرة خارجية لحقيقة تعلو عليها وهذه الحقيقة المتعالية محتجبة عنا. فحسد البيرتين والابراج والأشجار كلها مدركة بأحاسيس مارسيل. ولكنها جميعها اغلفة خارجية تنطوي وتغلف رسائل مكتوبة بالشيفرة وهذه الرسائل الشيفرة

لا يمتلك مارسيل وسائل لحلها.

تكون الذاكرة غير الارادية على عكس الذاكرة اللاواعية، مثل المعجزة. وهنا يفترق بروست عن فرويد ويمضي خارجاً عن العالم النفساني متوجهاً نحو الاصقاع الميتافيزيقية.

نحن لا نتذكر تذكراً حقيقياً سوى ماكنا قد نسيناه. والذاكرة شكل انساني من أشكال الزمان. انها كل ما تعرف عن الزمان، وعندما تتوقف الذاكرة، كما يحدث لدى المجنون ولدى الميت، فلنا ان نفترض بأن الزمان قد توقف بالنسبة لتلك التراكيب الجسمانية. والذاكرة أكثر حتى من العادة في كونها مشحونة بالتناقضات. فلانها شكل من أشكال الزمان، فهي أيضاً «سبب» و«علاج» في الوقت نفسه، ماحية كل اتصال يكون بين المشاهد التي تصورها لنا. وهي توفر علينا اللاأهمية التي في دواتنا بأن تسمح لنا باستعادة الأنفس التي كنا عليها من قبل، ولكن بما اننا قادرون فقط على تذكر الماضي فانها تحثنا على الاسراع نحو تفسخنا وانتهائنا.

والقوة الحقيقية للذاكرة غير الارادية لا تكمن فيما نتذكره بل تكمن في الطريقة التي تقوم الذاكرة معها بفعلها بالذات. انها تعيد لنا لا التجارب التي حدثت لنا في الماضي فحسب بل تعيد لنا أيضاً الانفس التي جربت تلك التجارب، أنفسنا الماضية.

عندما يسمع سوان «المقطع الصغير» من سوناتا فانتوي فانه

يعيد اكتشاف سعادة كان قد ظن انه فقدها إلى الأبد. وبالنسبة لسوان فإن ذلك «المقطع الصغير» من السوناتا يمتلك فحوى عاطفية. والمفقودات تستعاد استعادةً جزئية في حالةٍ من حالات الحنين الروماسي. أما مارسيل فهو في وصفه لسباعية فانتوي الموسيقية يكتشف أمراً مختلفاً تمام الاختلاف. وبعد استبعاد محتواها يتم سماع الموسيقى على انها شكل خالص، أي المعادل الجمالي للعملية الزمانية. وبعد التخلص من كل ترابط، لا تصير موسيقى فانتوي حاثّةً على اثارة الذكرى بل تصير هي الذكرى نفسها. فلديا في عمل بروست المفهوم الأصلي للذاكرة بوصفها محازاً للزمان، وليس بوصفها محتوى، وبسبب ذلك تصير الموسيقى أشدَّ تماثلات الذاكرة وثوقاً. ويدرك الشكل على انه احساس، وما يجري تشكله هو الزمان. وذكريات مارسيل اللاإرادية تفي بشرط ضروري: «الخاصية العامة بان تكون في الوقت نفسه مشعوراً بها في اللحظة الفعلية حين سماعها وفي لحظة بعيدة في الزمان». (الزمان المستعاد). وهذه الخاصية هي المطلب المضبوط الذي تتطلبه الموسيقى من المستمع، فالارتباطات الزمانية تجعل الصوت مفهوماً من غير أية اشارةٍ إلى العالم الموضوعي.

نحن نحمل في ذواتنا كلَّ لحظةٍ مفقودة من حيواتنا. ومن الضروري ان نكون واعين بأنها ضائعة قبل ان نستطيع استعادتها. والموسيقى تخبرنا بهذا الضياع من غير ان تحدد لنا طبيعة ما افتقدناه.

فهي ، كالزمان ، تخبرنا بكل شيء وبلا شيء.

والذكريات اللاإرادية أشكال من الجذل «انها انبعاثات تساعد على تقوية الذاكرة» وهي لا تشتمل على تجاريب سابقة بقدر ما تشتمل على حقائق جديدة. والاحساسات بالماضي ليست نسخاً مكررة منه بل هي الاحساس بحد ذاته. وهي عندما تحطم تحطيماً موقتاً العالم المادي تضع مكانه عالماً من التجلي والكشف مماثلاً للتجاريب الروحية التي يمر بها الصوفيون ، وبذلك تذيب المادة اذابة تامة بحيث :

«انه لو لم يكن المكان المادي يصير في الحال هو القاهر لي فاظن انني كنت سافقد وعيي ، ذلك ان تلك الانبعاثات من الماضي ، ولمدة الثانية التي كانت تدوم فيها ، تصير كاملة كمالاً لا يجعل اعيننا مرغمة على التوقف عن رؤية العرفة التي أمامها فحسب... بل ترغم خياشيمنا على أن تشم هواء تلك الأماكن التي هي ، على الرغم من ذلك ، بعيدة بعداً عظيماً ، وان ارادتنا في الاختيار بين البدائل المتعددة التي تمنحها لنا ، وكل شخصيتنا في أن تصدق نفسها بانها محاطة بها ، أو على الأقل ، ان تصدق بانها تتعثر فيما بينها وبين العالم المادي... بحيث ان الكائن الموجود في داخليتي ، إذ ينبعث ثلاث مرات أو أربع مرات ، يكون مجرباً ما يحتمل ان يكون شظايا حيوات منتزعة من الزمان ولو انها حين ينظر اليها من

الابدية ، تكون شظايا هارنة » .

(الزمان المستعاد) .

هناك ثماني عشرة مناسبة في رواية «بحثاً عن زمان مفقود» يكون فيها لمارسيل ذاكرة أو تجربة مشابهة للذاكرة–وهذه الذاكرة تكون من الأهمية بحيث تستحق تسجيله لها. وهذه تحدث وفقاً للتتابع التالي :

١ – كعك المادلين المغموس في الشاي يعيد كومبراي بكليتها وتمامها (طريق سوان) .

٢ – ابراج مارتينفيل توحي بحقيقة خفية (طريق سوان) .

٣ – الرائحة العفنة في التواليت في الشانزيلزيه تذكر مارسيل بغرفة عمه أدولف في كومبراي (تحت ظل الصبايا المزدهرات) .

٤ – الشجرات الثلاث في هوديمسنيل تثير ذكرى لا يستطيع مارسيل ان يتعرفها. (تحت ظل الصبايا المزدهرات) .

٥ – الزعرور البري الخالي من الازهار في باليبك يجلب لمارسيل ذكرى طفولته (تحت ظل الصبايا المزدهرات) .

٦ – المدفأة البخارية التي نصبت مؤخراً في غرفة نوم مارسيل تسعل بينما يكون هو مفكر بدونسيير وبعد ذلك وحتى النهاية يجلب

هذا الصوت معه، أو يثير، ذكريات من دوسيير (طريق غيرمانت).

٧ – حين يفك ازرارَ جزمته فإن حقيقة حدته الحية تستعاد لمارسيل وذلك بعد وقت طويل من موتها (سدوم وعمورة).

٨ – الاحطاب المشتعلة في مدفأة غرفة نومه تعيده إلى نفسه صبياً وتجلب إليه ذكريات كومبراي ودونسيير (الاسيرة).

٩ – يطلق الجو البارد ذكريات بشأن الموسيقى في المقاهي وكان معتاداً على الذهاب اليها في بدايات أماسي الشتاء ثم انه يعي مقطوعات من الأغاني الشائعة التي سمعها في ذلك الزمان (الاسيرة).

١٠ – رائحة البنزين تذكره بالجولات التي كان يقوم بها في الريف (الاسيرة).

١١ – يجلب المطر رائحة زهر الليلج، وتتسع هذه الذكرى وتزدهر حتى تصير ذكريات أخرى: منها اشعة الشمس التي تذكره بالحمائم في الشانزليزيه، وكتم صوت الضجيج في اصباحات الصيف في باريس تجلب اليه طعم الكرز، وصوت الريح وعودة عيد الفصح يحيي في نفسه الحنين إلى بريتاني والبندقية. (البيرتين التي اختفت).

١٢ – حين يعقد مارسيل الشال حول عنقه يتذكر البيرتين. (البيرتين التي اختفت).

١٣ – الشوارع المؤدية إلى قصر غيرمانت الجديد على الرغم من تعبيدها السيّئ، تجلب إلى ذاكرة مارسيل الشوارع التي كان هو والخادمة فرانسواز يجتازانها كي يصلا إلى الشانزيلزيه (الزمان المستعاد).

١٤ – تعثره بحجارتين من الأحجار وكونهما غير متسقتين في وضعهما في باحة قصر آل غيرمانت، يجعل مارسيل يستعيد تجاريبه في البندقية (الزمان المستعاد).

١٥ – ضجيج الملعقة على الماعون يذكره بعامل سكك الحديد في القطار الذي استقله قبل يوم وكان العامل يدق عجلات القطار بمطرقة (الزمان المستعاد).

١٦ – فوطة طعام بيضاء منشاة تعيد اليه بالبيك والبحر (الزمان المستعاد).

١٧ – صوت انابيب المياه في بيت آل غيرمانت يعيد اليه حقيقة غرفة الطعام البحرية في بالبيك (الزمان المستعاد).

١٨ – حين يفتح نسخة من كتاب فرانسوا لو شامبي في مكتبة آل غيرمانت يستعيد طفولته (الزمان المستعاد).

وليست هذه الذكريات كلها في التتابع نفسه. فاستعادة كومبراي عن طريق كعك المادلين نذيرة بها كلها. أما الذكريات الست الأخيرة في الزمان المستعاد فهي تجعل من الواضح لدى مارسيل قيمة الذاكرة اللاإرادية بوجه عام. أما الحوادث التي رأى خلالها الابراج في مارتينفيل والاشجار في هوديمسنيل فانها تتداخل. وهي من طبيعة مخصوصة. ولا يثير أيٌّ من هذه «الذكريات اللاإرادية» موضوعات ملموسة أكثر منها هي ذاتها، ولو ان الأشجار الثلاث يمكن ان يقال عنها انها تقوم برد الصدى للابراج الثلاثة، ذلك ان بروست يربط بينها ربطاً مختصراً في النص. وحتى مع ذلك فان الأشجار الثلاث تكون ذكرى لذكرى، وليست ذكرى شيء ما—انها ليست احاسيس مستعادة تقود إلى عوالم ماضية حقيقية تم ادراكها في الحاضر، مثلما يقوم كعك المادلين ببعث كومبراي من لا وعي مارسيل.

وتبدو صور الأشجار بشكل ملحوظ مرتين آخريين. فالبيرتين تأخذ دفتر تخطيطاتها وتختفي في الباحة ثم تأخذ في الجولان بين القرى المحيطة ببالبيك. ومارسيل يتبعها فيما بعد بسيارته. وحين يناقش هذه التجاريب يقول مارسيل:

«كانت طرق بالبيك هذه مشحونة بالاشباح المطاردة المنسية المتابعة من جديد... وحينما فكرت بأن هذه الاشجار، أشجار

الكمثري وأشجار الطرفاء، ستعيش من بعدي، فقد بدا انني اتسلم منها انذاراً مفاده ان أهيّئ نفسي للعمل في نهاية المطاف وذلك قبل ان تدق الساعة الاخيرة، ساعة الاستراحة الأبدية. وتركت العربة في كيتهولم. (سدوم وعمورة).

وفي احدوثة تالية يكون مارسيل في واسطة نقل متحركة أخرى حينما يقوم بالربط ذاته بين الاشجار والكتابة. فاذْ يكون عائداً إلى باريس بعد الحرب وكان قد امضى زمناً غير مُحَدَّد في أحد المصحات، يتوقف قطاره لبضع هنيهات في مكان خلاء. وكان مارسيل قد تخلى عن فكرة ان يصير كاتباً. وذلك أولاً لأنه يشعر بفسه غير كفء لذلك وثانياً وهو امر اسوأ من الأول، بسبب «غرور الادب وكذبه». وهكذا فإن آخر مُثُله كلها قد انقلب مثلَ مثله الأخرى شيئاً مزيفاً

«... توقف القطار في أرض ريفية مفتوحة وانارت الشمس نصف اعالي صف من الأشجار كان مصطفاً على جانب السكة الحديد. فكرت في نفسي قائلاً «ايتها الأشجار، ليس لديك شيء تخبرينني به، وقلبي البارد لم يعد يستمع اليك. فأنا في قلب الطبيعة ومع ذلك فان سأمي يملؤني بحيث ان عيني تريان الخط الذي يفصل بين اعاليكن المنارة وسيقانكن الواقعة في الظل. ولو انني ظننت يوماً ما بأنني شاعر، فانني اعرف الآن انني لست بالشاعر» «... وبعد

ذلك بقليل رأيت بعدم الاهتمام ذاته العدسات الذهبية والبرتقالية التي أحالت الشمس اليها نوافذ بيت من البيوت ...». (الزمان المستعاد).

ليست أبراج مارتينفيل ولا أشجار هوديمسنيل ذكريات على الاطلاق ولكنها ارهاصات وتباشير. انها تشتمل على مستقبل مختفٍ مثلما تشتمل الذكريات على ماضٍ مختف. وكان هذا التفريق قد اجري امامنا قبل هذا ولكن على المستوى البشري. في مكالمة هاتفية من دونسيير إلى باريس، يسمع مارسيل صوت جدته فيشعر بالنذير المنبئ بموتها. فحلاوة صوتها وانعزاله عن تلاعب الذكريات على وجهها يملؤه فجأة بالرعب من عدم وجودها. وانفصال تلك اللحظة بينه وبينها في التلفون لا بد ان سيكون انفصالاً دائمياً يقع في المستقبل. وانه التلفون الذي عاد به راجعاً إلى باريس كي يراها. وبعد سنةٍ من وفاتها، حينما يشعر انه قد كاد ينساها، يعود إلى فندق بالبيك في زيارته الثانية لها. وحين ينحني ليخلع جزمتيه—وكانت تلك مهمة قامت له بها جدته في الليلة الأولى التي امضياها في الفندق—فإن حقيقة فقدان جدته تتصاعد من داخليته، وتملأ عينيه بالدموع. فلقد جاءت حقاً لتحيا في فكره للمرة الأولى منذ موتها. ويخبره وجودها في داخليته اخباراً مؤلماً انهما قد انفصلا انفصالاً أبدياً.

الابراج والأشجار تباشير اشكال لم تحصل بعد على وجود مادي. الأشكال لا المحتوى على الطريقة نفسها التي كانت بها سباعية فانتوي تختلف عن سوناتاه في اسماع كل من مارسيل وسوان. فسوان يمر بتجربة عواطف يطلقها الشكل من اسارها ويجعلها حرة، اما مارسيل فهو يمر بتجربة الشكل بوصفه هو العاطفة. والتفرقة بين التجربتين تفرقة جوهرية، ذلك ان مارسيل فنان بينما سوان ليس كذلك.

الابراج والأشجار علامات دالة تنطوي في حالة من الانتظار على عناصر تصيرفيما بعدمثبتة قوية. ان فيها محتوى محدَّداً يكمن في المستقبل. وانها كتابة رواية «بحثاً عن زمان مفقود» هي التي تصبح معها عملية اكتشاف معناها ذات معنيين مزدوجين: في كتابة الكتاب بوصفها فعلاً يقام به، وفي محتوى الكتاب عبر الطريقة التي تفسر كيف ان ذلك الفعل قد صار فعلاً حقيقياً. والمقالة التي كتبها مارسيل حول ابراج مارنتينفيل في عربة الدكتور برسيبييه ستظهر إلى العلن ويجري توسيعها. الابراج والأشجار انما هي معرفة سرية لا يستطيع مارسيل ان ينفخ فيها الحياة على الرغم من انه يلمح فيها ذلك السرّ والطريقة التي يكتشفه فيها على نحو يكاد يكون متزامنا أي في وقت واحد. وفي ذلك الوقت لا تكون تلك اللمحة قد صارت ذلك الكشف والتجلي اللذين سيصيرانه في المستقبل. ومثلما يحمل

مارسيل الزمان المفقود في داخليته وكذلك الابراج والأشجار تكون اوعية للحفظ والاخفاء، وان رسالاتها المغلق عليها لن تطلق الا بعد ان يفهم مارسيل الطبيعة الحقة لمهنته (أي كونه كاتباً). فهي أمور روحية تأخر وضع التاريخ عليها (مثلما يوضع تاريخ مؤجل على الصك لكي يقبض في وقت متأخر). ومارسيل يمر في كل من هذه الحالات بتجاريب تنطوي على شيء لم يكن يعرفه بعد معرفة واعية ولم يكن موجوداً بعد–وذلك هو كتابه الذي هو حياته–لم يكن موجوداً في الواقع ولكنه كان مدفوناً في داخلية نفسه. (وكان في الحقيقة يكتبه في أثناء انتظاره لكتابة كتاب سيكتبه في المستقبل ويكتب كيف انه سيكتب ما عاشه في أثناء حديثه عن حياته: المترجم).

تتفتح الابراج والأشجار في النور. وبينما تترامى بعيدة عنه وتتقافز مقتربة نحوه، يكون كتابه ما يزال يتخمر داخل نفسه في الظلام.

٦ - الطـــريـــق

«... الجنـــان الحقـيـقـيـة هي الجنـان التي افتقدناها».

(الزمان المستعاد)

في زيارة إلى تانسونفيل لقضاء بعض الوقت في معية جيلبيرت التي أصبحت الآن مدام دي سان لو، يجدُ مارسيل ان المشاهد الأولى لطفولته عديمة الاثارة ومن غير شاعرية ولا طعم. فالماضي فضلات ميتة والحاضر فاتر اما المستقبل فهو سلسلة ممكن التنبؤ بها من تكرارات باهته مجهدة. وحين يأتي الوقت الذي يحضر فيه مارسيل الحفلة الأخيرة في بيت الأميرة دي غيرمانت، تكون الحياة قد باتت خالية من الامل. وهو مثل سوان قد مضى في حح لا غناء من ورائه ولا نفع. ولقد بقي موجوداً بعد تدمير الحب ومداهنات المجتمع—ولكن من أجل أي شيء كان كل ذلك؟ فحتى الادب يبدو له كاذباً، أما الرغبة في الخلود عن طريق الابداع الادبي فهي غرور. والحادثة المستقبلية الوحيدة ذات الأهمية في تقويمه الزمني الشخصي هي موته هو.

ولكن نوعين من الكشف ينتظرانه. الأول كشف أدبي. فاذْ يمضي في قراءة اليوميات غير المنشورة للاخوين غونكور (ونص ذلك محاكاة لكونكور خلقها بروست نفسه) فانه يعثر على وصف لحلقة

آل فيردوران. وهو أمر ساذج وعلى المستوى الصحفي ولكنه مثل الابراج والأشجار، يمتلك رسالة سرية له. فحتى الحيوات البليدة السطحية مثل حيوات حلقة آل فيردوران يمكن تدوينها وجعلها تضيف شيئاً إلى مخزن قراء المستقبل وفنه. وانه من سان سيمون تعلم مارسيل عن الحياة في قصر فيرساي يوم كان دلك الكاتب يدون ما يجري في ذلك البلاط انذاك بصبر ودقة واناة ونفاذ بصيرة. وفضلاً عن ذلك، فانه اذْ كان يقرأ تلك الانعكاسات الاجتماعية للحياة كما لو كانت تنعكس على مرآة، نراه يصير واعياً لحقائق تقع وراء تلك الأمور، حقائق لم يبد انها كانت متوافرة للاخوين غونكور. ومارسيل يحتفظ بتلك الحقائق في داخلية نفسه، وهو لا يعلم انذاك انها من الممكن استخدامها.

وتجليات أخرى تأتي اليه بعد ذلك. وهي أشد اللحظات من حيث الموضوع أهميةً في رواية بروست. في الذروة العليا من كتابه تنتابه سلسلة من الذكريات اللاإرادية وتفيض على كيانه في حفلة آل غيرمانت الاخيرة. فجمهرة الممثلين الذين يشكلون ابطاله هم على وشك ان يجلبوا كلهم فوق المسرح ولكنهم يصطكون بفعل الموت الذي فيهم. ولولا التجربة التي يمر بها مارسيل والسابقة للحفلة والتجربة التي يمر بها في اثناء الحفلة، فانه كان سيكون ببساطة هيكلاً عظمياً آخر يقول خطبته الجنائزية بين رشيش من اللغط والاغتياب الاجتماعيين.

وتحدث الذكرى اللاإرادية الأولى حينما يكون مارسيل مرة أخرى متحركاً وفي داخل عربة. والشوارع التي تؤدي إلى قصر آل غيرمانت تختفي ويكون لديه احساس بأنه ذاهب إلى الشانزليزيه بصحبة فرانسواز. وتلك الشوارع المنتمية إلى الماضي تطرد الشوارع الراهبة التي كان يسير فيها إلى حفلة آل غيرمانت. وعندما يخرج من العربة في باحة قصرهم، يتعثر بصخرتين غير متساويتين في التبليط. فيتكهرب جسده بوجود نفسٍ سابقة فيه، فالحجارتان غير المتساويتين تعيدان اليه البندقية والحساسية التي مر بها في رحلته إلى تلك المدينة في الماضي. والاحساس الذي شعر به ذات يوم عندما تعثر ببلاطتين غير متساويتين في تعبيدهما وذلك في كنيسة سان مارك في البندقية، يتكرر في تلك اللحظة، ونراه يختار أيام البندقية من بين حقب من الزمان. وحين يدخل المكتبة انتظاراً لانتهاء قطعة موسيقية كانت تُعزَف آنذاك، يسمع ملعقة تدق فوق ماعون يحمله أحد الخدم. وعلى الفور يصبح مارسيل مدركاً لتجربة سابقة تغرق في داخلها التجربة الحالية، وهي صوت مطرقة يدق بها عامل سكة الحديد على عجلات قطار كان مارسيل راكباً فيه متوجهاً إلى باريس. وكان القطار قد وقف في طريق مفتوح. وقد منح ذلك الصوت مارسيل «النوع نفسه من الهناءة التي اعطتني اياها الحجارتان غير المتناسقتين في التبليط... وما ظهر لي لذيذاً هو المجموعة المتشابهة من الأشجار التي وجدتها آنذاك متعبة للنظر ومزعجة للوصف..» (الزمان

المستعاد) .

ويأتي نادل بالكعك وبقدح من عصير البرتقال ويقدمه إلى مارسيل في المكتبة. وعندما يمسح فمه بفوطة فإن بياضها ذا النشأ يعيد اليه ما بدا انه معرفة كاملة ببالبيك وبالبحر. «فالفوطة كانت تحمل بالضبط نوع النشأ الذي كنت احاول ان.. اجفف نفسي به أمام النافذة في اليوم الأول من وصولي إلى بالبيك وفي داخل طيات تلك الفوطة احسست وأنا في مكتبة قصر آل غيرمانت ان المحيط الأخضر الازرق يفرش ريشه مثل ذيل طاووس». (الزمان المستعاد).

وبعد دلك على الفور يمنحه صوت انابيب المياه احساساً يجعل غرفة الطعام في فندق بالبيك برمتها تبرز من أعماق الماضي. وحينما يفتح نسخة من قصة فرانسوا لو شامبي في تلك المكتبة، وهو الكتاب نفسه الذي كانت امه تقرأ له منه بينما كان يغفو في غرفة نومه في كومبراي، نراه يستعيد طفولته.

هناك تيار داخلي مهم يربط بين كل هذه الذكريات اللاإرادية. فهي كلها ذكريات رحلات أو ذكريات أماكن. فالتفريق ذاته الذي قام به مارسيل قبل ذلك بين «الاسم» و«المكان» يصير هنا أمراً صادق البرهان ولكن على مستوى مختلف كل الاختلاف. ونحن نرى الآن السبب في أن نوعاً معيناً من

الذكريات اللاإرادية يحدث عندما يكون مارسيل في حالةِ حركة. وكل من هذه الاسماء والأماكن تتحول بفعل سرعة المستقبل. فالاماكن مثل كومبراي وبالبيك ودونسيير وباريس والبندقية -لا تعود موجودةً على أية خارطة ذات معنى سوى تلك الخارطة التي تنتظر ان تنفتح في داخلية مارسيل. وهذه اللحظات الفائقة للزمن هي التجلي الحقيقي «الذي يمنح ذلك الشعور العميق بالتجديد والانبعاث لا لشيء سوى انه جرى تنفسه من قبل، وذلك بالضبط تكون الجنان الحقيقية هي الجنان التي فقدناها» (الزمان المستعاد). والزمان المفقود يكاد يكون على وشك ان يستعاد في كتابة الرواية. والجمرات التي ظلت لزمانٍ طويل جمراتٍ داخلية، تستطيع ارتباطات بين اعصابه ان تستخدم لاشعال كل العوالم التي سبق لتلك الجمرات ان اضاءتها:

«ولكن عندما لا يبقى أي شيء من المدى البعيد، وبعد ان يكون كل الناس قد ماتوا، وبعد ان تصير الأشياء مكسورة ومبعثرة، ساكنةً ووحيدة، وأشد هشاشة مما كانت عليه، ولكن مع حيوية اعظم، ومع كونها أشد في انعدام ملموسيتها، تصير أشد الحاحاً وأكثر صدقاً، وتظل رائحة الأشياء وطعمها باقية لمدة طويلة مثل الارواح... حاملةً من غير انهيار أو تعثر، في داخل القطراتِ الصغيرة غير الملموسة لجوهرها، حاملة التكوين الواسع للذكرى» (طريق سوان).

لقد قرأنا للتو العمل نفسه الذي كان مارسيل على وشك القيام به. ومثل يقظة فينيغان لجويس فإن رواية بحثا عن زمان مفقود هي وسيلتها الخاصة بها التي تنغلق عليها بذاتها وتنفتح (أي ان لها مكوناتها الخاصة التي تحكم بها وتفسر بواسطتها) وإذ تكون هذه الرواية دائرية في تكوينها فإن خاتمتها تؤدي من جديد إلى بدايتها. وكلمة «الزمان» التي تحتضنها الجملة الأولى من هذا الكتاب تتردد ترددا فخماً بوصفها آخر كلمة في الرواية وتعيدنا مرة أخرى إلى حيث ابتدأنا. والدائرة ليست على مستوى مُسَطّح بل هي ذات أبعاد ثلاثة–أو إذا كنا نميل إلى السير مع اهداف بروست نفسه فإن هذه الدائرة ذات أربعة ابعاد. ورواية بروست معمارية أكثر مما هي خيطية، مثلها مثل كنيسة سان هيلير في كومبراي التي قهرت المكان بحكم كتلتها الطبيعية، وحازت على طاقتها من حقب من الزمان التي تسربت إلى أقصى حجيراتها التي تتشكل منها. والكنيسة المادية بعد أن امتصت الزمان، لم تعد قادرة على ان تطلق منه. وكتاب بروست هو على غرار ذلك الصرح. فالزمان جوهر كما هو عملية تجري وكل الأشياء تنغمس فيه.

أما الذاكرة فتوجد خارج الزمان. فالفتيات الجميلات في بالبيك لسنَ هنَّ بالضرورة أولئك النسوة العجائز المخيفات اللواتي كن في الغرفة وقد جعلتهن السنوات رهيبات المنظر. ذلك ان صبا

تلك الفتيات يظل باقياً مثلما يظل صبانا باقياً في دواخلنا. وليس عليه الا أن يستعاد الامساك به وانتزاعه من الزمان حيث يوجد فيه كلحظة أبدية.

واستعادة الزمان هو المسعى الحقيقي للبشرية. «ان اللحظة المحررة من نظام الزمان قد اعادت فينا خلق انسان محرر من النظام نفسه». (الزمان المستعاد). والزمان الذي هو أشد خداعاً حتى من الذاكرة يمكن له ان يمنعنا من معرفة ذلك. نحن نفترض ان الزمانية هي التتابع الزماني. ومارسيل الصغير الذي كان ينتظر امه في غرفة نومه كي تُقَبله قبل النوم كان من المحتمل ان ينسى بسهولة. ومع ذلك، فكما ابان لنا بروست، فانه يمسك بالفانوس السحري الذي يضيء كل الأشياء.

نحن نؤخذ من جديد إلى كومبراي في هذه الحفلة الاخيرة بواسطة وسيلة هي غير الذاكرة. فمارسيل يقابل للمرة الأولى الانسة سان لو ابنة جيلبيرت وسان لو. وهي تجسد المكانين السابقين اللذين كانا موجودين في نفسه. في زيارته إلى تانسونفيل كي يرى جيلبيرت يشعر مارسيل باحساسٍ حول ذلك. وهو يكتشف في شيخوخته انه باتخاذ طريق أقصر يكون في الامكان الوصول من طريق سوان إلى طريق غيرمانت. والممالك المنفصلة في صباه كانت امبراطورية متحدة على الدوام. ففي شخص الآنسة سان لو صار طريق سوان وطريق

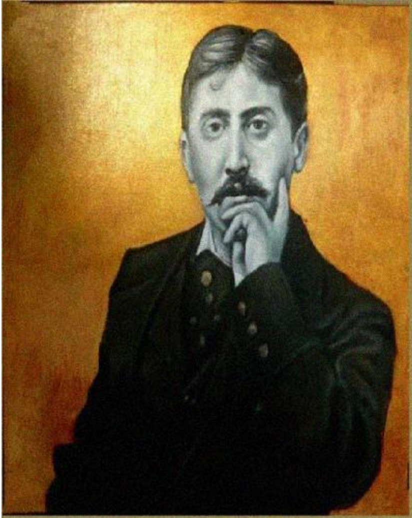
غيرمانت طريقاً واحداً.

يستنفذ مارسيل أكثر من وهم الحب والمجتمع ، انه يستنفذ وهم الشخصية. انه شيء معين ان نرى السطح الماديّ للناس والأشياء على انه وهم ، وشيء آخر تماماً ان نعثر نحن وراء ما هو مدرك ادراكاً خارجياً ، على عالم هو على المستوى نفسه من الوهم. فليس هناك شيء موجود حتى يتم ربطه بواسطة ذاكرة مع تجربة سابقة ، فالربط بين لاحقيقتين يعطيهما وجوداً. ان الفوطة المنشاة ليست ذات معنى بحد ذاتها ، وبالبيك والبحر قابلان للنسيان. وباتصال هذين الاثنين ، يعاد انبعاث بالبيك والبحر.

والحب مَرَض يصيب ما هو متالي ولكنه ذو قيمة عظمى لانه يخبرنا بما هو مثالي. بدون السيرتين ما كان يكون هناك رواية «بحثاً عن زمان مفقود». وعلى غرار ذلك فإن الاحساس ذو قيمة كبيرة ولو انه فانٍ. انه يؤدي بنا إلى حيث يوجد الخلود. والذكاء وحده هو الذي يهاجمه بروست بوصفه طريقة من طرق الادراك. ولكن مثلما يكون الناس الذين احبوا قادرين على التحدث عنه على انه وهم ويتحدثون حديثاً موثوقاً ، فانه من خلال الذكاء وحده يمكن للمرء ان يحوز امتياز تحديد الذكاء. وإذ يفسر كل شيء فإن بروست يخلق كوناً لا يستبعد ما هو متعذر على التفسير.

وبروست اعظم من حطموا الأوهام والانسحار. ولكن ذلك

لم يحدث إلا لانه انسحر انسحاراً عظيماً. ورواية «بحثاً عن زمان مفقود» عمل هائل من أعمال الاختفاء يكون فيه الساحر نفسه قد اختفى بمعية السحر الذي جاء به وذلك لخدمة الوهم. وهو يفعل ذلك لكي يبرهن لنا ان ما هو موهوم انما هو حقيقي. وما ان نصل نهاية «بحثاً عن زمان مفقود» حتى يكشف لنا ان سوان ودوقة دي غيرمانت اللذين انفق عليهما بروست هذا الوقت الطويل وتلك الابانة الواسعة، يكشف لنا انهما كائنان في صبا مارسيل بروست نظر اليهما يوماً ما على انهما الهين. والآن صار الاله الحقيقي، وهو الكاتب، حين يكرّم آلهة طفولته، فهو يجعل حياتهما تنبجس من داخلية نفسه، وبذلك يمنحهما خلوداً أصيلاً.



مارسيل بروست روائي فرنسي عاش في أواخر القرن 19 وأوائل القرن 20 في باريس، من أبرز أعماله سلسلة روايات البحث عن الزمن المفقود والتي تتألف من سبعة أجزاء نشرت بين عامي 1913 و 1927، وهي اليوم تعتبر من أشهر الأعمال الأدبية الفرنسية.